Doru Popovici

muzica românească contemporană

DORU POPOVICI

MUZICA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

EDITURA ALBATROS

Scanned with OKEN Scanner

ÎN LOC DE PREFAȚĂ

Cartea „Muzica românească contemporană" este dedicată artei sonore creată în perioada interbelică și în zilele României Socialiste. Trebuie considerată ca o continuare firească a volumului Începuturile muzicii culte românești, la rîndul lui o scurtă privire de ansamblu asupra muzicii noastre de la finele veacului al 18-lea, din secolul al 19-lea și începutul epocii noastre, pînă în preajma primului război mondial. Ca și Începuturile muzicii culte românești, volumul Muzica românească contemporană relevă un caracter larg accesibil, fără analize amănunțite și exemple muzicale, totul reducîndu-se la o caracterizare generală a compozițiilor scrise de generația enesciană, de generația postenesciană și în sfîrșit de tinerii formați în ultimele două decenii. Am căutat, bineînțeles, a evidenția estetica și tehnica componistică respectivă, distingînd în acest sens două mari ramificații, linia polifonică și linia armonică, ramificații care nu o dată se întrepătrund. În linii mari desigur, cîntecul popular rămîne acela care a avut o înrîurire binefăcătoare, deschizînd largi orizonturi compozitorilor în sensul valorificării melosului modal, varietății ritmico-timbrale ca și unei diversități sub raportul arhitectural. De asemenea am încercat a arăta și diferitele influențe ale muzicii occidentale, muzică de vechi tradiții, influente, în unele cazuri asimilate orga-

Scanned with OKEN Scanner

nic, în altele dînd naştere unor opere mai puţin convingătoare. Pentru o mai bună prezentare a compozitorilor şi lucrărilor lor, am împărţit cartea în mai multe secţiuni : muzica de cameră (instrumentală şi vocală), muzica corală (cîntecul de masă, miniatura corală, poemul coral, madrigalul), muzica simfonică (muzica simfonică propriu-zisă, concertul instrumental, muzica vocal-simfonică : cantata şi oratoriul) şi muzica de scenă (baletul şi opera). Am lăsat altora sarcina de a dezbate problemele operetei, muzicii uşoare şi muzicologiei, considerînd că lucrarea ar fi avut un aspect supradimensionat dacă am fi inclus şi aceste ramuri, de loc neglijabile, ce au cunoscut mai cu seamă în zilele noastre reale succese. Deşi am grupat compozitorii în generaţii, nu am făcut graniţe ireductibile, pornind de la sensurile nobile şi semnificative ale frazei enesciene, în virtutea căreia „tinereţea este o stare a spiritului" ...Avizăm pe cititor că în această Panoramă a muzicii româneşti a secolului 20 (începînd din cel de al treilea deceniu) nu va putea găsi desigur numite toate piesele unui compozitor, ci pe cele mai sugestive pentru demonstraţia noastră. Cartea, ca şi volumul anterior, nu are pretenţia unei istorii, ci mai degrabă reprezintă o „culegere de impresii" asupra muzicii româneşti contemporane.

DORU POPOVICI

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA DE CAMERĂ

„Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile,
să potolească patimile şi să apropie inimile
într-o caldă înfrăţire, aşa precum a înţeles-o
măreaţa antichitate, creînd mitul lui Orfeu."

George Enescu

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA INSTRUMENTALĂ

George Călinescu considera că „nu este de competenţa unui scriitor de a judeca opera unui muzician, chiar simţindu-i măreţia (...) şi presupunînd a poseda oricîtă competenţă. Creaţia literară şi cea muzicală se exclud violent prin însuşi faptul că sînt de aceeaşi esenţă (poeţii s-au străduit să împrumute de la muzică tonul, muzicienii se silesc să concureze poemul). Muzica acţionează asupra forţei motrice a spiritului, producînd ataraxie sau elan. În consecinţă, creatorul literar caută în mod unilateral compozitorul care merge în sensul spiritului său, fiind mozartian sau beethovenian, după cum creaţia sa înclină spre allegro sau spre furtunos. Să adere la orice muzică nu-i cu putinţă". [1]

Muzicologul şi în speţă criticul muzical, chiar dacă se simte atras temperamental de un compozitor sau de un anumit stil, prin faptul că porneşte de la o viziune mai complexă — aceea a omului de specialitate, — „se obiectivizează" mai uşor decît un scriitor. Şi astfel se explică mai bine de ce arborează faţă de arta sonoră aceeaşi atitudine ca şi criticul literar faţă de literatură. Poeţii care ne-au lăsat eseuri despre muzica marilor epoci creatoare n-au făcut de fapt „critică muzicală" şi

[1] G. Călinescu : „Enescu", în „Contemporanul" nr. 36, 12 septembrie 1958.

Scanned with OKEN Scanner

nici „muzicologie pură", ci, în general vorbind, ei au izbutit prin intermediul unor notații — mai ample sau mai concise — să redea impresii de la concerte sau audiții sub forma unor „călătorii în țara muzicii", cum așa de plastic se exprima Romain Rolland. Împrumutînd ceva din felul lor de a concepe muzica, dar fără a uita că scopul este nu de a crea o lucrare muzicologică „literaturizantă", ci una bazată cu precădere pe disecarea discursului muzical propriu-zis, vom încerca să analizăm un domeniu mai pretențios — poate cel mai abstract — al muzicii de cameră și ne vom strădui să înfățișăm multiplele probleme pe care le ridică acest gen — ceva mai abscons — într-un stil cît se poate de direct. În alte cuvinte să obținem atît un studiu de sinteză cît și un succint ghid dedicat tuturor acelora care doresc în mod sincer a se apropia de această ramură minunată, expresie fidelă a simțirii românești. Căci muzica de cameră autohtonă cuprinde subtil transfigurate elementele doinei noastre, „cîntecul care țîșnește din sufletul păstorului și pare să umple tot ceea ce este între pămînt și ceruri" [1], și dinamicele dansuri populare, pline de euforie și o contaminantă vitalitate, cu o mare prospețime de inspirație. Poate de aceea în mișcările lente ale lucrărilor de muzică de cameră scrise de compozitorii noștri vom întîlni cu precădere un colorit discret — ca un ton de confesiune — a cîntecului de jale, cîntecul ce redă intraductibilul cuvînt, atît de românesc în esența sa : „dor"... Și ce este în fond acest duios și eufonic cuvînt, dacă nu durere — dar o durere aparte, generată fie de o resemnare senină, „mioritică" în fața morții, fie de dragostea care s-a spulberat, pe care o cîntăm ardent, crezînd că am regăsit-o, știind cu certitudine însă, că am pierdut-o

---

[1] Nicolae Iorga : „Muzica românească" — „Muzică și literatură" — Eseuri — Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. — 1966, p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

pentru totdeauna. Poate impresionat de tristețea metafizică a doinelor, Tudor Arghezi a creat sublimele versuri, cu metafore de o rafinată muzicalitate : „—*Durerea noastră surdă și amară / O grămădii pe-o singură vioară*"... Poate din aceleași cauze, căutînd o asemănare iubitei ghicește „pe nai și flaut" iar femeia misterioasă care întîrzie în chilia călugărului Iakint are... „*sînii tari și coapsa fină / De «alăută florentină»*"... Și... în mod cert, numai doina, cu milenarul ei ritm de „parlando rubato", oniric în esența sa, a fost aceea care l-a determinat pe Lucian Blaga să surprindă și să intuiască „muzical" desfășurarea universului, afirmînd simbolic că : „un anume spațiu vibrează într-un cîntec, fiindcă spațiul acesta există undeva, și într-o formă oarecare, în chiar substraturile sufletești ale cîntecului"...

★
★ ★

Pentru a facilita studiul muzicii de cameră românești, noi ne-am propus să ne ocupăm de acest atrăgător aspect prin prisma unei concise priviri asupra lucrărilor create de George Enescu și „generația enesciană" — și în această privință ne referim mai cu seamă la Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Marțian Negrea, Ludovic Feldman, Marcel Mihalovici, Stan Golestan, Sabin Drăgoi — de generația „postenesciană" reprezentată de Paul Constantinescu, Teodor Rogalschi, Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Roman Vlad, Tudor Ciortea, frații Ion și Gheorghe Dumitrescu, Constantin Silvestri și în sfîrșit de generația de tineri compozitori, formați după 23 August 1944, în epoca „Evului aprins" al României socialiste, în care s-au afirmat Aurel Stroe, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Teodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, Cornel Țăranu, Dan Constantinescu, Adrian Rațiu, Alexandru Hrisanide, Liviu Glodeanu și mulți, mulți alții !

Scanned with OKEN Scanner

Era firesc ca muzica de cameră românească să fie dominată de prezența covîrșitoare a personalității lui George Enescu. Compozitor, violonist, pianist, dirijor și pedagog, luceafărul muzicii noastre a fost în primul rînd un fondator plin de entuziasm al unor formații de cameră, ca : „Trio"-ul instrumental alcătuit din George Enescu (vioară), Alfredo Casella (pian), Louis Fournier (violoncel), — întemeiat la Paris în anul 1902 — „Cvartetul Enescu", pe care-l conducea alături de Fritz Schneider (vioara 2-a), Henri Casadesus (violă) și Louis Fournier (violoncel) — întemeiat tot la Paris, în anul 1904 — precum și celebrul „Cvartet românesc", în care a activat cu succes alături de Constantin Bobescu, Alexandru Rădulescu, Teodor Lupu, cu ajutorul cărora a tălmăcit printre altele la un înalt nivel artistic toate cvartetele lui Beethoven. Ca fondator al premiului ce-i poartă numele — în anul 1912 — și ca membru fondator și președinte al „Societății Uniunii Compozitorilor Români" — în anul 1920, — sau în multiplele sale calități de membru de onoare (din 1916) și membru titular (din 1932) al Academiei Române, membru corespondent al Academiei de Arte Frumoase din Paris (1929), membru al Academiei „Santa Cecilia" din Roma (1931), membru al Academiei de Arte și Științe din Praga (1937) și dirijor la Filarmonica și Opera Română din București, — nemaivorbind de vasta și complexa sa activitate de violonist concertist, George Enescu a arătat mai întotdeauna o vie și nețărmurită pasiune pentru muzica de cameră, foarte apropiată de temperamentul său liric. În acest sens, o afirmație a sa ne apare foarte caracteristică și grăitoare : „—Sînt un liric incorigibil" !

A îndrumat în spiritul unei înalte conștiințe artistice pe toți elevii și colaboratorii săi — printre care citățm la loc de frunte pe Iehudi Menuhim, Hélènne Jourdan-Morhange, Cristian Ferras, Dany Brunschwig, Dinu Lipatti — și a ținut nenumărate cursuri despre interpre-

Scanned with OKEN Scanner

tare la „École normale de musique", şi în sala „Marcel-Chailley" din Paris, la Sienne — tot în Franţa, pe care o considera a doua patrie a sa — la Brighton (în Anglia) şi renumitele sale studii pentru perfecţionare, la Harvard, în Statele Unite ale Americii, adresate artiştilor deja conturaţi ca personalităţi distincte. În calitate de violonist s-a bucurat de nenumărate succese, chiar din tinereţe şi sub acest raport „Marele premiu al Conservatorului din Paris" — obţinut în anul 1899 — şi „Premiul Pleyel" — obţinut în anul 1903 — constituie dovezi preţioase. El ne apare nouă contemporanilor ca o redescoperire postumă ridicată la dimensiune de mit. Şi nu întîmplător marii noştri poeţi şi scriitori i-au dedicat pagini emoţionante, cu o sinceră dăruire :

„George Enescu este astăzi unul dintre cei mai autentici reprezentanţi ai sufletului românesc în întreaga lume, un artist executant complect, de reputaţie înaltă, şi un creator dintre cei care vor rămîne în cultura europeană. Ca om înseamnă prin nemaipomenita sa contopire cu arta, prin dragostea de iniţiere şi sprijin pentru cei care vin după el (George Enescu este creatorul şcoalei româneşti muzicale, recunoscută ca una dintre cele mai de seamă azi, în muzica europeană), un nou soi de frumuseţe, care ne face să fim mîndri că e român. Academiile sînt de obicei în întîrziere şi greşesc prea adesea. Academicienii noştri pot fi liniştiţi. Ţara întreagă ratifică minunata alegere." [1]

... „El trebuie să fi cîntat toată mierea, toate parfumele suave, şi toată lumina depărtată a stelei cea mai din fundul Căii robilor, tot ce putea să fie mai transcendent, mai subtil şi mai cu neputinţă de rostit într-alt limbaj decît al muzicii, pe vioara lui"... [2]

---

[1] Camil Petrescu : „George Enescu la Academie" — „Opinii şi atitudini", Bucureşti, ESPLA, 1962, p. 577—578.

[2] Tudor Arghezi : „Vioara şi paleta" — „Muzică şi Poezie" I, nr. 1, noiembrie 1935, p. 9—10.

Scanned with OKEN Scanner

...„Chipul fizic al lui George Enescu este însăşi definiţia muzicii care este proporţie. Fiinţa sa este de o venustate desăvîrşită, care s-a clarificat mereu în cursul vieţii ca sunetul unei violine. Frumuseţea sa n-are nimic fiziologic, de natură să atragă turburări afective în sufletul ascultătoarei. E o frumuseţe rece, numerică, orfică, de esenţă metafizică, încît pare o criptogamă a muzicii sale însăşi. Nu altfel mi-am închipuit pe Orfeu narcotizînd pădurile sau pe Amfion care clădea Teba în sunetul lirei. Istoria muzicii întrebuinţează cu oarecare exces apelativul divin. Totul e dumnezeiesc în împărăţia Euterpei. Este într-aceasta şi un efect al abstracţiei desăvîrşite a acestei arte imateriale, care fuge de măsurile materiei. Dacă ne mărginim să dăm acestui cuvînt numai înţelesul desăvîrşitei abstracţii, chipul lui Enescu este într-adevăr un stil divin." [1]

Aruncînd o privire de ansamblu asupra marelui număr de compoziţii ce aparţin genului de muzică de cameră al lui George Enescu, vom remarca chiar de la un prim contact o evoluţie de la simplu spre complex, de la opere scrise sub directa influenţă a neoromantismului german, ca şi sub înrîurirea impresionismului şi neoclasicismului francez contemporan, la altele ce poartă multrîvnitele amprente ale maturităţii. Acestea din urmă, cu un stil original, în care autorul a izbutit să sintetizeze specificul artei sonore occidentale a timpului său — legat de curentele romantismului tîrziu, impresionismului, neoclasicismului şi expresionismului — şi specificul artei sonore autohtone, unde folclorul, cu cele două mari coordonate ale sale — doina şi dansul — aveau să-l influenţeze puternic, constituie poate ramura cea mai reprezentativă a muzicii sale. Pe rînd, între 1896 şi 1954, apar creaţii camerale enes-

---

[1] George Călinescu : „La un portret al lui George Enescu" — „Adevărul literar şi artistic", 1 noiembrie 1931 şi „Secolul 20", 3/1965, p. 4—5.

Scanned with OKEN Scanner

ciene, deosebit de interesante prin varietatea problemelor pe care le ridică. Întîi „Preludiul şi scherzo pentru pian" (1896), apoi „Sonata în re major, pentru pian şi vioară" (op. 2, 1897), „Suita în stil vechi pentru pian" (op. 3, 1897), „Aubade" — trio pentru vioară, violă, violoncel (1898), „Variaţiuni (pe o temă originală) pentru 2 piane", (op. 5, 1898), „Sonata în fa minor pentru pian şi violoncel" (op. 26, 1898) şi în sfîrşit o primă culminaţie : „Sonata a doua în fa minor pentru pian şi vioară" (op. 6, 1899). Această lucrare în care George Enescu devenea „el însuşi" a fost redată cu mult pathos de autor şi o fericită întîmplare face ca ea să ne rămînă imprimată cu compozitorul la vioară şi Dinu Lipatti, la pian. Se ştie că acest autentic pianist, ce s-a stins prematur, a fost mult apreciat de George Enescu şi în acest sens în „Journal des Jeunesses Musicales de France", din 1950, afirma : „Dinu Lipatti... era cu adevărat unul dintre cei mai mari interpreţi ai timpului nostru" !

Lista pieselor de muzică de cameră enesciene se continuă cu „Impromptu pentru pian" (1900) şi olimpianul „Octet în do major, pentru patru viori, două viole şi două violoncele" (op. 7, 1900), senina „Suită (a doua) în re major, pentru pian" (op. 10, 1903), cu o luminozitate de frescă renascentistă, urmată de lucrări mai puţin concentrate ca substanţă — prin care autorul simţea nevoia unei relaxări, — şi în acest sens amintim : „Două intermezzo-uri pentru instrumente de coarde" (op. 12, 1903), „Impromptu concertant pentru vioară şi pian" (1903), „Cantabile şi presto pentru flaut şi pian" (1904), „Allegro de concert pentru harpă şi pian" (1904) şi în sfîrşit o nouă culminaţie : pastoralul „Dixtuor" pentru suflători (op. 14, 1906).

În perioada premergătoare primului război mondial compune piese ca : „Au soir" (1906), „Nocturnă pentru patru trompete", „Konzertstück pentru violă şi pian" (1906), „Legendă pentru trompetă şi pian" (1906), o

Scanned with OKEN Scanner

lucrare mai amplă cum ar fi „Cvartetul cu pian, nr. 1, în re major", (op. 16, 1909) şi „Suita pentru pian" (1916).

După terminarea primului război mondial dă la iveală o lucrare deosebit de densă ca expresivitate şi cu o complexă gîndire polifonică : „Cvartetul în mi bemol major pentru instrumente de coarde" (op. 22 nr. 1, 1920—1921), lucrare despre care Wilhelm Georg Berger afirmă următoarele :

„Acest Cvartet conceput în spiritul tradiţiei romantice este o lucrare de proporţii mari, de amplă respiraţie, avîntată, scrisă cu acea dăruire proprie compozitorului. Partea întîi, lirică şi comunicativă, cu teme ample, simple şi expresive, din care compozitorul construieşte imagini pasionate sau visătoare, cucereşte prin claritatea construcţiei. În dezvoltare apar fraze eruptive, de mare densitate. Se pot observa o fluctuaţie continuă, contraste tematice şi coloristice. Partea lentă, „Andante pensieroso", de mare profunzime, realizează printr-o muzică caldă ceea ce indică însuşi compozitorul. Pagini de meditaţie, nostalgie specific enesciană, un univers exprimat în nuanţe minime, fine, o mulţime de mijloace subtil diferenţiate, se pun în slujba exprimării conţinutului emoţional. În miezul părţii lente sînt cîteva dezlănţuiri pasionale, dublate de aspectele patetice ale melopeii. Fiind culminaţia arcului general, ele duc spre meditaţie concluzivă a părţii, spre rezolvarea conflictului. Compozitorul este inepuizabil în folosirea celor mai variate resurse instrumentale, efecte coloristice şi grupări ritmice, prezente în părţile 3 şi 4 ale lucrării. Finalul dezleagă cu impetuozitate un conflict într-o creştere impresionantă, ce culminează orchestral şi încheie lucrarea" [1].

---

[1] Wilhelm G. Berger : „Ghid pentru muzica instrumentală de cameră", Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a înțelege mai bine conținutul emoțional al acestei muzici, aparent mai depărtată de spiritul cîntecului popular, ne-am gîndit să citățm cele spuse cîndva de Enescu în paginile ziarului „Propășirea", în anul 1926 : „—Influențe, muzica românească a primit numeroase, dar asemenea organismelor puternice care asimilează principii străine, ea nu și-a pierdut personalitatea prin faptul că a făcut împrumuturi". La care s-ar putea adăuga și cele expuse în „Neamul românesc" în 1936 : „Folclorul nostru poate fi utilizat și de un compozitor care nu e din sîngele nostru. Beethoven, de exemplu, a fost german și totuși cele trei cvartete celebre le-a compus pe motive rusești. A fost un internațional, a rîvnit ca prin muzică să înfrățească popoarele și dacă n-a reușit, totuși simfoniile lui sînt gustate pe tot globul".

În anul 1922 creează lirica și nostalgica piesă pentru pian „Omagiul lui Gabriel Fauré", un modest și pios salut de recunoștință adus aceluia care a avut un rol hotărîtor în formația sa de compozitor. În cartea „Entretiens avec Georges Enesco" ne impresionează plăcut cele afirmate referitor la acest mare maestru al muzicii franceze — generator de lucrări de o noblețe reținută, cu care, ca și cu Lucian Blaga, a avut o evidentă afinitate, atît pentru pledoaria pentru o artă logică și solară, cît și mai ales pentru tonul confesional al expresiei conținutului :

„În fond, nu era ceea ce se cheamă un profesor, dar emana din el un fel de aureolă. Era un inspirator și noi îl adoram".

În muzica pentru pian a marelui nostru compozitor, „Sonata nr. 1 în fa diez minor pentru pian" (op. 24, 1924) și „Sonata a treia în re major pentru pian" (op. 24, 1935) vor reprezenta două momente deosebit de importante nu numai prin măiestria impresionantă cu care au fost realizate, ci și prin orientarea estetică mai aparte și totuși lucrările conțin din plin elementele cele

Scanned with OKEN Scanner

mai caracteristice ale stilului său. Există în sonata în „fa-diez" un anume romantism tîrziu, cu accente expresioniste, dar diferite de cele ale lui Arnold Schönberg şi ale elevilor săi Alban Berg şi Anton Webern, prin faptul că esenţele de conţinut sînt colorate foarte special cu elemente lirice, confesionale, intime. În „Sonata a 3-a, în re major", autorul simte nevoia de a reveni la un clasicism, poate influenţat şi de curentul „neoclasic" al epocii. Şi astfel reia cu noi sensuri, contemporane, anumite caracteristici de formă şi de conţinut ale lui Scarlatti şi izbuteşte să ne ofere o sonată de o esenţă mai apolinică şi totuşi profund enesciană în ceea ce priveşte raportul dintre substanţa artistică muzicală propriu-zisă şi felul cum sînt reunite într-un tot unitar mijloacele de expresie.

„Sonata a 3-a (în caracter popular românesc), în la minor pentru pian şi vioară" (op. 25, 1926) posedă un limbaj de o originalitate evidentă ce este pus în slujba unei concepţii profund umane şi tinde a ne dezvălui un mesaj cu adînci şi grave semnificaţii, în ciuda unei luminozităţi pastorale. Ea reprezintă un strălucit succes al şcolilor naţionale din întreg sud-estul european, dovedind că intonaţia populară poate fi prelucrată şi încadrată în ample forme muzicale. Enescu spunea cîndva despre lăutari, că ei pot mînui forma rapsodică... „în mod instinctiv, mult mai bine ca unii compozitori români, reduşi la ştiinţa armoniei... forma muzicală ce se potriveşte muzicii româneşti, este cea rapsodică. Liszt ne poate servi ca pildă"...

Desigur că pentru începuturile muzicii noastre, aceste citate rămîn valabile. Enescu a demonstrat mai tîrziu în multe opus-uri şi în special în celebra Sonată a 3-a că spiritul folcloric indestructibil unit cu o concepţie componistică evoluată poate genera capodopere. Am făcut această paranteză pentru a nu crea confuzii în ceea ce priveşte capitolul „Enescu şi folclorul". În acest sens trebuie specificat că autorul lui Oedip a cunoscut foarte

Scanned with OKEN Scanner

bine arta populară, prețuind atît pe cea lăutărească născută la orașe, cît și pe cea autentică, formată în viața de la sate. Dacă în perioada de început și de mijloc, melodiile lăutărești au avut o repercusiune directă asupra creației sale, în ultima perioadă rolul lor dispare cu totul, cedînd locul unei tematici mai nobile, în care specificul popular este ridicat la rangul unui limbaj universal, apropiindu-se de Bartok, Ravel, De Falla, Strawinsky, Prokofiev, din punct de vedere al concepției artistice.

Sonata este scrisă într-o gamă populară cromatizată, amintind de modurile orientale, moduri ce au pătruns la noi fie prin intermediul meterhanelelor turcești, fie pe calea muzicii psaltice. Folclorul lăutăresc este prezent în melodica lucrării ; sînt caracteristice sferturile de ton și trei sferturile de ton, pe care compozitorul le utilizează cu o notație specială, preluînd anumite inflexiuni și portamente din arta lăutarilor.

Un conținut liric, redat prin sonoritățile frumoase ale celor două instrumente, discret colorate cu o mare varietate de nuanțe, ne transmite prima parte „moderato malinconico".

Din cauza „parlando-ului rubato" ce predomină sistemul ritmic, cît și prin faptul că autorul expune ideile principale într-o permanentă variație, arhitectura lucrării ne apare la o primă audiție mai puțin clară. Analizînd-o cu seriozitate, vom observa că există o solidă construcție — și accentuăm acest lucru, — avînd la bază două idei principale ce conturează o formă de sonată, concepută cu originalitate, fără a avea nimic comun cu academismul și șablonul.

Compoziția începe cu o introducere, urmată de o temă propriu-zisă, construită simetric dintr-o perioadă complexă de 3 fraze.

Acestea ne tălmăcesc pe rînd, o stare meditativă, o tensiune și o intenție de voioșie (indicația „Con grazia"), după care urmează o liniștire a climatului muzical.

Scanned with OKEN Scanner

Este interesantă însăilarea motivelor într-o respirație amplă, aparent fragmentară.

O punte, în care ne apar ritmuri mai săltărețe, ne introduce pe nesimțite spre tema a doua, într-o tonalitate foarte îndepărtată, de la La minor — la Sol diez. Sincopele acesteia sînt expresive, creînd un puternic contrast, în timp ce oscilațiile de la major la minor, specifice cîntecului popular românesc, imprimă muzicii o culoare, în care se topesc cu multă abilitate jocuri de lumină cu pete întunecate.

Dezvoltarea este deosebit de muzicală, augmentînd și diminuînd celulele tematice expuse, fără a părăsi caracterul improvizatoric, derivat din fermecătorul „Parlando rubato", de la începutul lucrării.

În repriză, variația constituie procedeul principal al tehnicii componistice, fie prin ornamentări ce creează o minunată coloratură sonoră, fie prin acompaniamentul amplificat al pianului sau prin înfățișarea temei secunde în mod mai cantabil, mai pasionat.

„Un singur nai, dar cîte ecouri în păduri"... Acest vers poate sta ca „Motto", la încîntătoarea parte a 2-a „Andante sostenuto e misterioso". Poeticul „intermezzo", construit magistral în forma unei sonate libere, are o tematică modală, foarte apropiată de cîntecul lung.

Pe o pedală de „Si" a pianului, ce creează o sonoritate stranie cu efecte onomatopeice, se suprapune o melodie doinită, parcă ar fi un fluierat nostalgic al ciobanilor, străbătînd printre frunzele codrilor seculari. Este curioasă pendularea între modul doric și hipofrigic, dînd o instabilitate a tonicei, cadențînd cînd pe „Re" cînd pe „Si". Tema, cu un aspect asimetric bine închegat și un mers firesc al liniei melodice, ne apare cantabilă, avînd un autentic „iz" popular românesc.

Acestei expuneri, într-o atmosferă elegiaco-visătoare, îi urmează o largă dezvoltare tematică, cu o îndrăzneață trecere enarmonică și o reușită amplificare a mo-

Scanned with OKEN Scanner

tivelor principale, ce ne-au fost înfăţişate la început în mod laconic.

Indicaţia „Ben sostenuto, piangendo" ne atrage atenţia asupra unei noi teme, foarte spontană, încît ne dă impresia că ar fi cîntată într-o singură respiraţie. Duioasa cantilenă ascunde un modalism cromatic, original, atît de departe de combinaţiile savante şi căutate cu orice preţ.

O nouă dezvoltare ne duce printr-o accentuată creştere spre repriza primei idei, în sonoritatea grandioasă a octavelor violinei, ca apoi printr-o descreştere treptată să apară începutul unei stări de acalmie.

Reauzim şi ideea a 2-a cadenţînd pe „Re", creînd o înseninare, pregătind încet trecerea spre încheiere, în care totul se pierde ca un vaiet prelung în amurg.

Sonata se termină cu un Rondo, care se aseamănă cu unele jocuri populare din nordul Moldovei. Muzica, care degajă mult optimism, complăcîndu-se într-o stare de euforie, posedă un melos caracteristic, cantabil, cu un delicat umor.

Refrenul, atrăgător prin prospeţimea sa, pare a fi un citat folcloric, cu interesante formule ritmice. Primul cuplet pune în relief sonoritatea caldă a violinei, care intonează o temă cu un uşor parfum oriental, în modul de „Si bemol" cromatizat, conţinînd secunda mărită. După preluarea refrenului, îşi face apariţia cel de al doilea cuplet, mai liric, înrudit cu tema principală a primei părţi. Acest element ciclic, situat în secţiunea de mijloc a Rondo-ului, dă o unitate mult mai mare întregei Sonate, transformînd finalul într-o concluzie convingătoare.

În continuare putem urmări mici variaţiuni, brodate în jurul temei acestui cuplet, una ornamentală, alta cu sugestive „Pizzicate" de vioară şi cea de a 3-a la pian, cu un ritm punctat.

După repriza refrenului, cupletul I revine şi el în tonul de „Si bemol" ca şi în expoziţie, îmbogăţit cu fru-

Scanned with OKEN Scanner

moase înfloriturі. Al 2-lea cuplet ni se înfăţişează ca o a 4-a şi ultimă variaţie, în tonul iniţial de „La". În acest fel, forma Rondo-ului se apropie de cea de Sonată, cu excepţia că primul cuplet nu reapare în tonalitatea de la începutul piesei, lăsînd această modulaţie pe seama celuilalt. Această abatere de la principiile tradiţionale se explică prin dorinţa autorului de a pune accentul pe al 2-lea cuplet, care face legătura cu prima parte a Sonatei.

Coda, ce se desfăşoară pe o suprafaţă întinsă, aduce motivele mai pregnante ale Rondo-ului, ca în cele din urmă să ni se prezinte pentru ultima oară elemente ale refrenului şi cupletului 2, amplificate prin sonorităţi orchestrale, într-un „fortissimo" strălucitor plin de lumină.

„Sonata a 3-a pentru vioară şi pian" reprezintă o cristalizare deplină a stilului enescian. Conţinutul ei luminos din care reiese dragostea de viaţă, dragostea pentru om şi natură, dragostea pentru folclor, îl situează pe George Enescu în rîndurile artiştilor progresişti din prima jumătate a veacului nostru, artişti pe care muzicologul francez Antoine Goléa îi numeşte „noi umanişti".

Sonata de care ne-am ocupat a fost magistral analizată de compozitorul şi muzicologul Tudor Ciortea.[1] Redăm concluziile acestei remarcabile analize, care servesc în egală măsură atît pentru cunoaşterea sonatei însăşi cît şi pentru ilustrarea clară a concepţiei componistice al lui George Enescu, raportată la cîntecul popular românesc :

1. „Ceea ce răsare, pe prim-plan, la o studiere mai atentă a «Sonatei a III-a pentru pian şi vioară» de George Enescu, este unitatea stilului ei. Nici o notă,

---

[1] Tudor Ciortea : „Sonata a 3-a pentru pian şi vioară" de George Enescu — Studii de muzicologie, volumul II — Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1966.

nici o frază sau vreun pasaj nu ies din albia adîncită de compozitor, pe luncile căreia răsună, cînd voios, cînd cu tristeţe, frumuseţile melosului românesc. Această aderenţă totală la arta poporului creşte şi se rotunjeşte, aici, în cel mai frumos dar pe care George Enescu îl întoarce, înmiit, virtuţilor de obîrşie, care l-au zămislit.

2. Felul în care izbuteşte să însăileze, din motive cu caracter popular, o melodie de larg suflu simfonic arată imensele posibilităţi de dezvoltare ale folclorului nostru. În acest scop, George Enescu foloseşte principiul creşterii interioare şi al transformării celulei motivice, combinat cu arta varierii melodice pe linia eterofoniei străvechi.

3. Tiparele în care se toarnă această melopee infinită cresc ca fagurii de albine, din însăşi substanţa cîntecului popular. Formele sînt cele tipice, dar mereu adaptate la necesităţile de stil ale conţinutului viu. Secţiunile interioare, punţile, tranziţiile chiar şi reprizele pierd din facticitatea lor obişnuită, totul se ţese aici firesc, îmbinîndu-se într-o organică încleştare, cu o logică ce izbuteşte să fixeze rapsodicul pe planurile mari ale discursului muzical.

4. Tratarea instrumentală depăşeşte cu mult posibilităţile unei tehnici medii, ea este făcută cu iscusinţa celui care a fost un mare interpret şi izvorăşte dintr-o ingenioasă valorificare a virtuozităţii lăutăreşti. Găsim aici atîtea aplicaţii tehnice pe care metodele academice încă nu le-au prevăzut, dar a căror însuşire va trebui să devină ţelul suprem al oricărui violonist sau pianist solist.

5. Pentru compozitorii şi muzicologii noştri, această „Sonată a 3-a pentru pian şi vioară" de George Enescu rămîne un îndreptar fără de care nu se poate închipui un mers înainte, pe drumul deja trasat, al şcolii româneşti de muzică."

George Enescu a dovedit o deosebită dragoste pentru muzica de cameră. În cadrul acestui gen, muzicali-

Scanned with OKEN Scanner

tatea sa fină şi puternica sensibilitate înclinată spre o stare de vis sînt exprimate cu multă discreţie, încît mijloacele de expresie care conţin din plin elementele noului se profilează ca printr-un voal, fără a ieşi ostentativ în relief.

Din cauza acestui fapt atît de caracteristic pentru creaţia enesciană, mulţi muzicologi, atraşi de incisivitatea limbajului unor compozitori, ca : Schönberg, Berg, Webern, Bartok, Strawinsky, au considerat pe marele artist român ca pe un reprezentant al academismului. Ce greşeală fundamentală ! Compozitorul moldovean a fost legat de tradiţie, însă acest lucru nu înseamnă că el nu a adus o contribuţie considerabilă în muzica contemporană.

Opera sa posedă un conţinut expresiv, străbătut de un puternic umanism.

Ceea ce deosebeşte pe Enescu de mulţi creatori ai veacului nostru este atitudinea *senină* faţă de aspectele tragice ale vieţii. Muzica lui niciodată nu se complace într-un climat morbid, dimpotrivă ea oferă auditorului posibilitatea de a întrezări un viitor zugrăvit într-o culoare luminoasă. Această caracteristică a esteticii artistului are puternice rădăcini în poezia populară, în concepţia despre lume şi viaţă a omului simplu, care priveşte fenomenul morţii mai puţin sumbru, considerîndu-l ca pe un element integrat în procesul vieţii.

Enescu rămîne un mare liric, chiar atunci cînd compune ample lucrări. El păstrează o expresie reţinută, mai apropiată de atmosfera muzicii de cameră. Melosul său aparte, delicat, plăteşte tribut cîntecului popular, pe care îl filtrează prin sensibilitatea sa proprie, în timp ce modalismul cromatic are un puternic sens expresiv.

Enescu îşi dădea seama de corelaţia dintre elementele tehnicei componistice ; astfel el nu putea concepe o armonie şi o polifonie evoluată, alături de un ritm clasic. În muzica sa sînt utilizate formule ritmice cu totul noi, dezvoltate pe principiul interesant al asimetriei, cu

Scanned with OKEN Scanner

o luxuriantă variaţie, fenomen ce poate fi observat şi la Berg, Messiaen, Strawinsky, Boulez, Nono, Stockhausen şi alţii. În cazul lui Enescu, această variaţie ritmică este mult mai firească, poate şi prin faptul că este strîns legată de milenarul „Parlando rubato", şi nu căutată în mod artificial.

Marele nostru clasic se distinge ca un desăvîrşit polifonist, încît armonia devine o rezultantă generală a denselor linii contrapunctice. Cu toate acestea, instrumentaţia, uneori mai puţin aerată, extrem de dificilă şi complexă, pune accentul pe sonorităţi calde, diafane, creînd colori rafinate, scoţînd adesea în evidenţă frumuseţea timbrelor pure.

Ca şi Brâncuşi în „Pasărea măiastră" şi „Columnele fără sfîrşit", ca şi Eminescu în poezia lirică brăzdată de imagini nobile, ca şi „Anemonele" lui Luchian şi minunatele peisajii ale lui Andreescu, George Enescu a exprimat printr-o artă de o înaltă măiestrie, sufletul poporului român, dorul lui arzător de libertate şi puternica dragoste de viaţă.

Pentru tînăra generaţie de compozitori, care se formează în anii puterii populare, George Enescu a avut un rol hotărîtor.

Compozitori ca Theodor Grigoriu, Cornel Ţăranu, Ştefan Niculescu, Adrian Raţiu, Pascal Bentoiu, Aurel Stroe şi alţii preiau în mod creator itinerarul liricii enesciene, şi se îndreaptă spre un conţinut nou ce reflectă epoca noastră, în care condiţiile de viaţă sînt cu totul altele.

Ţinem să precizăm că de lucrările camerale enesciene ale „primului val" — adică scrise pînă în preajma primului război mondial — nu ne-am ocupat aici, avînd în vedere faptul că ele au fost discutate în linii mari în volumul anterior, „Începuturile muzicii culte româneşti". Iar în ceea ce priveşte insistarea mai amplă asupra creaţiei „Sonata a 3-a, în caracter popular românesc, în la minor, pentru pian şi vioară", am avut în vedere că

Scanned with OKEN Scanner

aceasta constituie nu numai o lucrare realizată cu o impresionantă măiestrie, măiestria omului de geniu, ci şi o sinteză convingătoare a limbajului şi esteticii lui George Enescu, sinteză tipică pentru faza medie a activităţii sale artistice.

Şi acum, după această clarificare, să continuăm şirul analizelor noastre.

Un interesant aspect îl reprezintă cele două sonate pentru violoncel şi pian — prima în „fa minor", opus 26 nr. 1 scrisă în 1898, cea de a doua în „do major", pentru pian şi violoncel, opus 26 (1935) — lucrări de un nobil pathos romantic, pătrunse de un accentuat echilibru în ceea ce priveşte intenţia şi realizarea, fapt ce reiese chiar la o primă audiţie. Totuşi, un anumit neoromantism de provenienţă germanică, face ca aceste două lucrări — cea în „do major" mult mai evoluată şi mai expresivă — să nu fie „chintesenţe" ale tezaurului enescian. Mihail Andricu afirma nu o dată la cursurile sale, că în pofida timbrului generos şi penetrant al violoncelului, formaţia de „sonată" sau „poem" pentru violoncel şi pian nu convinge întru totul sub aspect sonoritate în registrul acut şi iese prea puţin în relief în cel timbral, deoarece violoncelul este prea intens ca grav. Poate că teza este discutabilă, dar este o realitate sau chiar o „axiomă", că nici lucrările concepute pentru violoncel de Bach, Beethoven sau Mozart nu se ridică la nivelul acelora concepute de aceiaşi autori pentru pian, vioară sau alte formaţii de cameră. Şi sub acest raport de ce nu am acorda circumstanţe atenuante şi lui George Enescu ?

Din minunata perioadă „tîrzie enesciană" — cum o defineşte Ştefan Niculescu — fac parte capodoperele — şi termenul nu este cîtuşi de puţin exagerat ! — „Impresii din copilărie" — opus 28 (1940) pentru vioară şi pian, „Cvintetul" cu pian în la minor" — opus 29 (1940), „Cvartetul nr. 2 cu pian, în re minor" — opus 30 (1944), „Cvartetul Nr. 2 de coarde, în sol major",

Scanned with OKEN Scanner

opus 22 (1951) şi „Cîntecul de lebădă" : „Simfonia de cameră" — op. 33 (1954), pentru 12 instrumente soliste.

„Ideea reîntoarcerii la copilărie, a rememorării ei, a evocării fericirii pierdute a copilăriei, revine foarte adesea în paginile compozitorului. El a declarat nu o dată că resimte nostalgia şi tristeţea depărtării, dorul de ţară, înstrăinarea şi însingurarea, de care este adeseori cuprins. Un sentiment similar îl degajă şi lirica lui Lucian Blaga, care exprimă atît de frumos, în poezia *Întoarcere*, sentimentul nostalgiei copilăriei şi a satului natal.

Lîngă sat iată-mă iarăşi
Prins cu umbrele tovarăş...
Cîte-s altfel, omul, leatul,
Neschimbat e numai satul.

În lucrări ca Suita „Impresii din copilărie" sau Suita a III-a găsim din plin exprimată întoarcerea în copilărie, a nostalgiei satului natal." [1]

În mai toate compoziţiile enesciene, un lirism doinit, o stare extatică continuă, contemplaţia vecină cu visarea elegiacă, nostalgică, exprimate prin acel ritm de „parlando-rubato", de o fermecătoare varietate de formule, se împletesc nu o dată cu seninătatea apolinică în faţa morţii. Şi în acest caz nu ne va fi greu a desprinde din creaţia enesciană un anume temperament latin, îmbogăţit cu „coordonate specific româneşti", cum foarte bine le-a definit Lucian Blaga. Iar minunata frază din „Trilogia culturii" — „solidaritatea sufletului românesc cu spaţiul mioritic are un fel molcom, inconştient, de foc îngropat, nu de efervescenţă sentimentală sau de fascinaţie conştientă" (tot Lucian Blaga observă „aparenta monotonie de ansamblu a cîntecului nostru

[1] Cornel Ţăranu : „Trăsături ale simfonismului enescian" — Muzica 6 — 1967.

popular"), ne apare foarte caracteristică în această privinţă. Ca un corolar al teoremelor noastre expuse putem reliefa faptul că muzica lui George Enescu se leagă tainic, dar indestructibil, de acel „infinit ondulat", despre care vorbea Lucian Blaga, cînd analizează cu specifica-i acuitate corelaţia muzică—peisaj.

Ascultînd suita „Impresii din copilărie" : „Lăutarul", „Bătrînul cerşetor", „Pîrîiaşul din fundul grădinii", „Pasărea din colivie şi cucul (Ceasornicul) din perete", „Cîntec de leagăn", „Greierele", „Luna trecînd prin geamuri", „Vîntul în cămin", „Furtună în noapte", „Răsăritul soarelui" — avem într-un fel senzaţia descrisă de Lucian Blaga :

„Sufletul românesc care se simte acasă la el numai pe plai, are un mers care-i aparţine şi-l diferenţiază. Mersul acesta e un ritmic suiş şi coborîş. Starea sufletească cea mai insistent cîntată în poezia noastră populară e „Dorul"... „Doina şi balada noastră populară au rezonanţa specifică a infinitului ondulat, plaiul, sau spaţiul ritmic alcătuit din podiş înalt şi vale"...

Şi astfel explicăm mai bine de ce Enescu — ce avea o mare admiraţie pentru Lucian Blaga şi remarcabilele sale teze filozofice — nu a creat niciodată un peisaj stîncos, arid, ci întotdeauna apropiat sau contopit cu imaginea plaiului. Ar fi o greşeală să ne referim sau să înţelegem un anume descriptivism, prezent uneori în paginile mai naive ale compozitorilor romantici şi neoromantici germani, ci, aşa cum arată acelaşi autor al „Poemelor luminii" : —„Peisajul îmbracă de fapt o semnificaţie secundară, sufletească, împrumutată prin reflex din partea substanţei umane".

În încheierea acestui paralelism între Enescu şi Blaga redăm o interesantă şi originală observaţie a lui Cornel Ţăranu [1] :

---

[1] Cornel Ţăranu : „Enescu în conştiinţa prezentului" — Eseuri — Editura pentru literatură, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

...„Lucian Blaga l-a intuit pe Enescu, aşa cum arheologul intuieşte urna din ciob. Ascultînd doar fragmentele de concert din «Oedip», Lucian Blaga a sesizat imediat consonanţa deplină între muzica enesciană şi concepţiile sale estetice, după cum mărturiseşte muzicologul Gh. Firca în legătură cu discuţiile avute cu marele poet transilvănean despre satisfacţia de a vedea întrupată în muzică tragedia greacă, aşa cum şi-o imagina el.

Arătam cum, la aceşti doi mari poeţi, unul al cuvîntului, celălalt al sunetului, se observă o coincidenţă tulburătoare a ceea ce numeam „teme fundamentale", un ethos comun. Ethos comun ce ajunge la o esenţializare definitivă.

Pasiunea pentru marile noastre mituri (Manole, Miorița), tema reîntoarcerii în satul natal, văzut ca simbol al copilăriei pierdute, sînt doar cîteva..."

Credem că în felul acesta se poate concepe estetic ultima perioadă a creaţiei enesciene şi în special domeniul muzicii de cameră.

Se cuvine a clarifica şi unele aspecte ale „programatismului enescian", legat mai cu seamă de operele scrise în ultima parte a vieţii sale. Dacă în suita „Impresii din copilărie", dedicată fostului său profesor, Eduard Caudella, titlurile relevă în mod limpede un sens programatic, în celelalte opusuri camerale, ce culminează cu acea splendidă creaţie „Simfonia de cameră", aspectul general este aparent altul. Gluck spunea : „atunci cînd încerc să compun, încerc să uit că sînt muzician" ! Poate aceleaşi cuvinte le-ar fi putut exprima şi George Enescu, sau mai precis : dispar preocupările de ordin tehnic, pregătind discret subordonarea tuturor mijloacelor sale de expresie unor unitare intenţii poetice. Pe bună dreptate Zeno Vancea susţinea că „Enescu nu compunea o lucrare fără să nu aibă o idee poetică fundamentală", admiţînd în felul acesta că între temele limbajului muzical folosit şi ideile poetice respective se conturează cu claritate o

Scanned with OKEN Scanner

legătură tainică și reciprocă. Tehnica componistică diferă în sensul că în suita „Impresii din copilărie" concepția arhitecturală este mai liberă, legată într-un fel de principiul variației continue, cu o scriitură instrumentală picturală, mergînd pînă la efecte de ordin onomatopeic, foarte departe însă de tot ceea ce ar constitui nedoritul „naturalism". În celelalte lucrări „— Cvintetul cu pian în la minor", „Cvartetul nr. 2 cu pian în re minor", „Cvartetul de coarde nr. 2 în sol major", și „Simfonia de cameră" — forma de sonată ocupă un rol important în desfășurarea în timp a ideilor expuse, iar aspectul timbral ne apare mai sobru, uneori chiar monocrom, dar întotdeauna foarte expresiv. Din capul locului semnalăm că în această formă expresia este nouă, în primul rînd prin faptul că expoziția ne introduce în miezul discursului muzical, fără a divide însă totul în părți componente distincte, ci dimpotrivă, totul rămîne indivizibil. Iar natura dialectică între tema întîia și tema secundă — la clasici obținută prin mari contraste — este simțitor diminuată, fenomen caracteristic în sonata franceză, care a avut sub acest raport o importantă înrîurire asupra compozitorului român. Uneori autorul renunță la „secțiunea de dezvoltare" — în „Simfonia de cameră" — aceasta coincizînd în cazul de față, ceva mai aparte și îndrăzneț, cu amplificarea dramatică a celor două idei principale. Repriza readuce aproape toate elementele într-o altă ambianță coloristică și formală, uneori dinamizată în sens clasic. Caracterul „ciclic" este adesea pus în valoare, încît lucrarea dobîndește o mai mare unitate în varietate, ca și la Cèsar Franck. Cu o excepție însă : „ciclicul" enescian este un „ciclic intervalic", care anunță prin păstrarea unor constante între sunetele melodiei — sau în alte cuvinte, preferința pentru cîteva intervale mai caracteristice în peisajul metamorfozant, — gîndirea componistică „preserială", prezentă mai întotdeauna în creațiile expresionismului muzical în fază incipientă și

Scanned with OKEN Scanner

în acest fel George Enescu devine un foarte important precursor, încă din lucrările scrise la finele veacului trecut. Dar dincolo de aceste considerații trebuie evidențiat faptul că George Enescu a fost un autentic melodist ! El afirma cu convingere că „o operă nu merită numele de compoziție decît dacă poți distinge la ea o linie, o melodie, sau ceea ce este și mai bine : o suprapunere de melodii."

Muzicianul care a realizat unele dintre cele mai măiestrite, originale și pe deplin convingătoare studii referitoare la „fenomenul Enescu" este Ștefan Niculescu. Redăm un fragment din valorosul său studiu : „Aspecte ale creației enesciene în lumina simfoniei de cameră" („Studii de muzicologie", I — Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. 1965 pag. 272) :

„Elementele contradictorii ale limbajului muzical enescian, dar care prin sinteza lor dau unitate și complexitate stilului compozitorului, sînt : clasicismul în formă și romantismul, apoi expresionismul (colorat foarte special cu elemente lirice, confesionale, intime) în conținut ; caracter improvizatoric la suprafață și construcție riguroasă în fond ; ciclicul în construcția tematică și primatul melodiei asupra celorlalte elemente ale muzicii (faptul că Enescu este în primul rînd un creator de melodie) ; libertatea invenției melodice și „preserialismul" tematic (derivat din sistemul ciclic dus pînă la ultimele lui consecințe) ; armonia funcțională, tradițională și imprecizia tonală, cvasitonalitatea ; diatonism (modalism) și cromatism în melodie și armonie ; aparența unei scriituri „stufoase" și simplitatea armoniei pe care se sprijină ; caracterul „rubato" al muzicii (derivat din „parlando rubato" popular) și integrarea acestei muzici în măsuri mai mult sau mai puțin fixe.

Caracteristicile de mai sus și altele încă nemenționate vădesc în același timp și unele corespondențe. De pildă instabilitatea tonală (datorită modulației frecvente), asimetria ritmică (accente asimetrice realizate

Scanned with OKEN Scanner

prin variaţia ritmică specific enesciană, succesiunea figurilor ritmice neasemănătoare), imprecizia continuităţii distincte a liniilor contrapunctice secundare, caracterul melismatic al melodiei sînt toate derivate din asimilarea spiritului improvizatoric al sistemului parlando-rubato.

Lipsa caracterului incisiv, violent, excesiv de disonant al armoniei, lipsa marilor contraste (o muzică oarecum uniformă, continuă, şi în acest sens antiromantică), existenţa mişcărilor domoale, încete, asemănătoare molcomului grai moldovenesc, cît şi caracterul „rubato" al muzicii sînt în evidentă corelaţie cu starea de vis, de confesiune, de lirism reţinut, a expresiei enesciene.

Apoi, între construcţia ritmică şi cea tematică există un acelaşi mod de organizare bazat pe principiul unităţii în varietate : deducerea întregului material melodic dintr-un număr redus de idei ciclice generatoare, pe plan tematic, şi obţinerea tuturor combinaţiilor ritmice dintr-un număr relativ restrîns de figuri ritmice elementare (divizarea unităţii de măsură), pe plan ritmic — deci unitate ; crearea unor melodii noi prin transformarea, metamorfozarea nucleelor iniţiale, sub aspect tematic, şi înlănţuirea figurilor ritmice neasemănătoare, sub aspect ritmic — deci varietate.

De asemenea, lipsa caracterului «magic», «demoniac», «primitiv» din muzica lui George Enescu se datoreşte în special sursei populare a inspiraţiei sale din care a eliminat, poate şi dintr-o necunoaştere suficientă sau dintr-o neadaptare la specificul personalităţii sale, cîntecul vechi, colindul, ritualul, asimilînd însă recitativul instrumental lăutăresc şi în genere melodiile grupate în sistemele parlando-rubato şi măsurii. Tot aici menţionăm şi lipsa tragicului crispat şi existenţa unui echilibru aşa cum îl întîlnim în tragicul clasic, echilibru care pare a fi caracteristic sufletului românesc..."

Linia polifonică trasată în muzica românească de înaintaşi ca fraţii Mandicevschi, Dima, Kiriac şi dusă la

Scanned with OKEN Scanner

un înalt nivel de măiestrie componistică de George Enescu este preluată de mulţi creatori români.

Un rol foarte însemnat în această privinţă l-a avut şi continuă a-l avea *Dimitrie Cuclin*. Muzica sa de cameră este destinată cu precădere instrumentelor de coarde, fapt explicabil dacă avem în vedere că decanul simfoniei româneşti a fost violonist şi profesor de vioară la o şcoală de prestigiu ca „City Conservatory of Music" şi „Brooklyn College of Music" din New York, între anii 1922—1930. Amintim în acest sens cele „Zece suite pentru vioară solo" ; după cum ne informează Wilhelm Georg Berger, una dintre ele a fost redată cu mult succes de către George Enescu în faţa publicului bucureştean, încă în 1916 [1]. Ele constituie primele creaţii româneşti concepute pentru un singur instrument ce reliefează în chip expresiv acea „polifonie aparentă", care se degajă şi în lucrările de acelaşi fel ale lui Bach, polifonie comentată cu o mare competenţă şi pasiune de ilustrul muzicolog german Ernest Kurt. Şi dacă analizăm tulburătorul „Preludiu la unison" de George Enescu şi-l comparăm cu sonatele respective, vom putea constata preocupări în multe privinţe similare şi la Dimitrie Cuclin, adică valorificarea conceptului polifonic sub cele mai variate raporturi şi iată în acest fel o comuniune spirituală între aceşti doi mari maeştri ai muzicii noastre. Dar Dimitrie Cuclin este foarte apropiat de spiritul unui discurs muzical diatonic şi de o concepţie polifonică tonală — deci desfăşurată sub semnul unui accentuat funcţionalism — ca o continuare firească a sintezei Bach-Beethoven, despre care nu o dată vorbeşte compozitorul în majoritatea scrierilor sale de muzicologie. La Enescu ţinem să reamintim că întîlnim elemente tonale ca şi altele atonale, iar în

[1] W. G. Berger : „Ghid pentru muzica instrumentală de cameră" — Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1965, p. 347.

Scanned with OKEN Scanner

partea medie și ultima a creației sale, un modalism larg cromatic se impune cu desăvîrșire. O altă deosebire între discursurile muzicale cultivate de cei doi compozitori o constituie aspectul ritmic : la George Enescu extrem de asimetric, datorit cu precădere acelui extatic „parlando-rubato", ce nu o dată tinde spre o muzică aproape nemăsurată, în timp ce la Dimitrie Cuclin se profilează un ritm clasic, provenit din stilul muzicii culte occidentale, uneori îmbogățit cu formule ritmice rezultate din folclorul românesc. Și o ultimă deosebire : elementul timbral, la George Enescu în general policrom, la Dimitrie Cuclin mai monocrom, mergînd aproape pînă la austeritate, nelipsit de o anume grandoare hieratică, de contingență bizantină. Pentru a înțelege mai bine concepția estetică a lui Dimitrie Cuclin redăm un fragment dintr-o expunere a sa : [1]

„Muzica este arta și știința funcțiunilor, adică, a stărilor și mișcărilor sufletești, și nicidecum arta și teoria artei de a combina sunetele într-un fel plăcut la ureche, cum zice dicționarul și cum știe toată lumea, ținută în neștire. Muzica nu este o simplă plăcere a urechii, ci un domeniu vast, infinit, de chiar viață, a sentimentelor, fără număr, dar reductibile toate, la două, care sînt *bucuria* și *durerea* și cu care creatorul construiește un monument, ființă vie și creatoare la rîndul ei, accesibilă și utilă individului, societății, națiunii, omenirii. Și o dată cu sistemul muzicii a fost firesc că și doctrina muzicii, lipsită de busola fundamentală, în același timp călăuzitoare, promotoare și mai întîi de toate revelatoare, lăsată la discreția spiritului particular și precar al indivizilor, ciclilor, curentelor, falșilor creatori de sisteme bi și poli și atonale și dodecafonice și seriale și aleatorice și electronice, a plesnit dezmințind și defi-

[1] Scrisoare adresată lui Doru Popovici, cu data 18 aprilie 1968, și integrată într-un amplu ciclu intitulat *„Convorbiri cu Dimitrie Cuclin"*.

Scanned with OKEN Scanner

cintele definiţii ale dicţionarului, înşelătorul minţilor omeneşti (şi oficiale), împiedecătorul încercărilor de îndreptare, pricinuitorul persecutării, înfrîngerii şi zdrobirii preconizatorilor acesteia. Să terminăm. O doctrină nu trebuie să fie specifică. Trebuie să aibă un temei înrădăcinat în generalitate, în universalitate. În domeniul muzical acest temei se află exclusiv în *sistemul funcţional,* vast în chiar limitele lui, enarmonice şi nelimitat în infinitele-i perspective" !

Credem că în felul acesta vom înţelege mai bine esenţa neobarocă şi neoclasică a unor creaţii ale sale, ca : „Sonata în mi minor pentru vioară şi pian" (1907), „Sonatina pentru vioară şi pian" (1917), „Cvintet pentru suflători şi pian", „Trio pentru clarinet, trompetă şi fagot", şi Cvartetele sale de coarde.

Desigur că pentru anumiţi cercetători ai muzicii contemporane, muzica lui Dimitrie Cuclin pare bizară, anacronică, iar estetica sa exclusivistă. Dar pentru cei ce i-am pătruns-o în adîncime şi i-am cunoscut făptura, de o esenţă sublimă, ea ne apare ca şi opera unui Nicolae Iorga, mai puţin conturată în amănunt, dar magnifică în totalitatea ei dialectică ! Rareori o frază umană a atins sublimul ca acea cunoscută formulă kantiană, „în virtutea căreia homo sapiens ar fi bipedul înălţat între pămînt şi cer, avînd deasupra sa bolta înstelată şi în sine conştiinţa morală" [1]. Iar pentru muzica românească Dimitrie Cuclin rămîne un asemenea om şi artist, atît de rar întîlnit într-un veac în care prea mulţi creatori caută cu înfrigurare doar „noul" ca scop în sine...

„Scriu — spune Geo Bogza — numele acesta cu acelaşi sentiment de veneraţie, şi cu acelaşi sentiment al valorii, cu care aş scrie cele cîteva mari nume din cultura noastră.

N. Balotă : „În aşteptarea lui Beckett" — „Secolul 20", nr. 3, 1968, pag. 69.

Scanned with OKEN Scanner

Scriu numele lui Dimitrie Cuclin, ca şi cum aş scrie numele lui Vasile Pârvan, al lui Constantin Brâncuşi, al lui Nicolae Iorga, al lui Lucian Blaga, al oricăruia dintre cărturarii şi creatorii în fiinţa cărora geniul nostru s-a afirmat în mod hotărît şi cu cea mai mare strălucire.

Scriu numele lui Dimitrie Cuclin cu acelaşi sentiment al valorii, dar cu o mare amărăciune, ca şi cum aş scrie numele lui Pârvan, a cărui operă s-ar afla în manuscris, ca şi cum aş scrie numele lui Brâncuşi, ale cărui sculpturi nu ar fi fost expuse, ca şi cum aş scrie numele unui Blaga, ale cărui versuri ar circula copiate de mînă, ca şi cum aş scrie numele unui Iorga, ai cărui studenţi deveniţi profesori nu l-ar mai pomeni în faţa noilor generaţii, şi aşa mai departe, şi aşa mai departe...

Peste puţin timp, compozitorii români se vor întruni în adunarea lor generală şi cu acest prilej îmi îngădui să le aduc încă o dată aminte de Cuclin şi, încă o dată, să-i strig numele în auzul întregii cetăţi." [1]

Un polifonist prin excelenţă poate fi considerat şi *Ludovic Feldman*. Şi în acest caz, preocuparea pentru a pune în valoare conceptul liniar mai ales prin intermediul instrumentelor de coarde este evidentă. Faptul este de la sine înţeles, dacă ne gîndim că şi Ludovic Feldman ca şi Dimitrie Cuclin a fost un valoros violonist, ce şi-a însuşit temeinice studii la „Wiener Konservatorium" şi la Conservatorul din Bucureşti şi a depus o rodnică activitate interpretativă în calitate de violonist concertist, din anul 1913, prim violonist şi concert maestru în orchestra Operei Române din Bucureşti în anul 1926 şi la orchestra Filarmonicii din Bucureşti, între anii 1927 şi 1940. Abia foarte tîrziu, după cel de al cincilea deceniu de viaţă, se îndreaptă spre compoziţie, sub îndrumarea lui Mihail Jora, dar nu urmează drumul acestui minunat maestru al armoniei,

[1] Geo Bogza : „Cuclin" — „Contemporanul", 6 decembrie 1968.

Scanned with OKEN Scanner

ci se îndreaptă spre un neobaroc, la început mai tradiţional, diatonic, modal, legat de citate folclorice, apoi din ce în ce mai depărtat de tradiţie, prin sintetizarea sistemului serial şi a altor procedee expresioniste. Cei care au avut o influenţă covîrşitoare asupra formării sale componistice au fost Arnold Schönberg şi într-o oarecare măsură Bela Bartok. Evoluţia stilistică a muzicii de cameră a lui Ludovic Feldman, poate fi urmărită în lucrările sale, de la „Suita pentru flaut, oboi şi clarinet" (1946), „Suita nr. 1 pentru vioară şi pian" (1947), „Suita nr. 2 pentru vioară şi pian" (1948), la cele mature ca „Sonata pentru violă şi pian" (1953), „Cinci novelete pentru cvartet de coarde" (1954), „Trio pentru vioară, violă şi violoncel" (1956) şi ultimele creaţii : o sonată pentru vioară şi pian, cvartetul de coarde, şi o foarte dramatică creaţie dedicată formaţiei „Musica Nova", condusă de Hilda Jerea. În ultimele creaţii, cîntecul de dragoste este dominat de suflul morţii şi aceasta se explică în mod firesc cînd cercetăm şi reflectăm asupra biografiei creatorului, o tulburătoare epopee zugrăvită nu o dată în culori sumbre. Ca şi în „Corbul" lui Edgar Allan Poe, un semn de îndoială domină orizontul cenuşiu şi trist. În consecinţă, tema morţii ni se arată în toată culoarea ei întunecată şi reţine atenţia prin crearea atmosferii respective şi mai ales prin descrierea stărilor psihice. Interesant poate fi considerat fenomenul în virtutea căruia descrierea stărilor psihice este realizată prin urmărirea propriilor stări psihice. Secretul artei sale constă tocmai în profunda cunoaştere a propriului suflet. Mulţi îi reproşează tragismul predominant în opera scrisă în perioada maturităţii sale creatoare. Şi totuşi există în muzica autorului un profund umanism, manifestat cu discreţie şi nu cu o bravadă adolescentină. Iar măiestria scrisului său te înalţă în lumea ideilor nobile şi universale, unde te simţi solidar cu întreaga omenire încrezătoare în progres. O divinitate maiestuoasă, care este însăşi viaţa,

Scanned with OKEN Scanner

vibrează în perfectă armonie cu sonoritățile limpezi și cristaline ca un izvor de munte, ce străbat tainic acele opusuri legate direct de cîntecul popular. Iar o pasiune pentru cercetarea „noului" — în cel mai bun și înalt sens al cuvîntului — ne face să cugetăm la cele spuse cîndva de Enescu, cînd susținea că „tinerețea e o stare a spiritului"...

Și un ultim cuvînt : nu ne amintim ca vreodată spiritul iconoclast al unor tineri să-i fi contestat forța dramatică a muzicii sale și năzuința sinceră — atît de rară la un maestru consacrat ! — de a nu se limita și deveni „pensionarul propriei reputații" !

Și acum despre un alt remarcabil maestru al polifoniei : *Marcel Mihalovici,* cel care deși s-a format la celebra „Scola cantorum", din Paris, unde de altfel s-a și stabilit definitiv, sub îndrumarea aceluiași profesor, ce i-a călăuzit pașii și lui Dimitrie Cuclin — Vincent D'Indy — nu a uitat niciodată faptul că s-a născut pe pămîntul din preajma Carpaților. Admirator al lui Bach și al marilor exponenți ai neobarocului din zilele noastre — Hindemith și Strawinsky — Marcel Mihalovici s-a îndreptat cu precădere spre o estetică clasică dominată de un accentuat echilibru și simț al proporțiilor în arhitectura muzicală, realizată cu o densă țesătură contrapunctică și s-a arătat mai refractar exagerărilor neoromantismului și mai cu seamă ale școlii postwagneriene. Membru fondator al societății „Triton" (1920) — împreună cu Darius Milhaud, Jacques Ibert, Artur Honegger, Serghei Prokofiev, Filip Lazăr și alții — și membru al cercului artistic „L'École de Paris" (1925), Marcel Mihalovici a manifestat o mare pasiune pentru fenomenul muzicii contemporane. L-au influențat o anume gîndire germanică a școlii franceze — aceea cultivată de Franck, D'Indy, Honegger, — ca și cîntecul popular românesc, pe care-l exploatează însă foarte mult metamorfozat, trecut prin sensibilitatea proprie. În cele din urmă a izbutit să-și creeze un limbaj origi-

Scanned with OKEN Scanner

nal, în care se remarcă o maximă lărgire a concepției despre tonalitate, prin cultivarea procedeelor politonale și polimodale și în cele din urmă și cele dodecafonice. Arta sa conține o expresie reținută, pe care unii muzicologi au denumit-o poate impropriu „abstractă", căci lucrările compozitorului izbutesc să se înscrie cu succes în orbita luminoasă a unui nou umanism, de proveniență contemporană. Cîtă generozitate în „Sonata nr. 1 pentru vioară și pian", scrisă în anul 1920 și distinsă în același an cu „Premiul al 2-lea la Concursul de compoziție George Enescu" ! (Prima audiție a acestei lucrări o datorăm românilor Constantin Bobescu și Paul Jelescu, la Paris în anul 1924, urmată de o într-adevăr sublimă tălmăcire în anul 1927, oferită de George Enescu și pianista Clara Haskil.)

Acestei valoroase creații îi urmează „Sonata a 2-a pentru vioară și pian" (1941), de un mai accentuat dramatism — înregistrată pe disc de soția sa, excelenta pianistă Monique Haas și violonistul Max Rosenthal. (*Deutsche Gramophone Gesellschaft,* 138016). În lista opusurilor sale se numără și „Sonata pentru violă și pian" (1942), „Sonata pentru vioară și celo" (1944), „Sonata pentru celo solo" (1949), „Sonata pentru vioară solo" (1949) ca și unele lucrări în care autorul relevă afinități pentru savuroase combinații timbrale : „Sonata pentru oboi și pian" (1924), „Sonata pentru trei clarinete" (1934), impresionantele „Ricercari" pentru pian (1941) — redate la noi în țară cu o fină muzicalitate și fior poetic de Monique Haas, „Sonata pentru fagot și pian" (1958), „Trio de coarde" (1955) și cvartetele sale de coarde, unde măiestria polifonică a artistului atinge înalte culmi.

Tendințele neoromantismului german de la finele veacului trecut și începutul secolului nostru, de întoarcere la polifonie, pe baza unei fuziuni cu armonia cromatică wagneriană, manifestate cu precădere la Max

Scanned with OKEN Scanner

Reger, Anton Bruckner, Richard Strauss şi Gustav Mahler au exercitat o oarecare influenţă şi asupra unor compozitori români de altă naţionalitate. Sub acest raport ne referim la Franz Xaver Dressler, compozitor transilvănean şi la remarcabilele sale lucrări „Trei corale contrapunctice" pentru orgă şi „Fantezie pentru orgă", fenomen explicabil pe deplin la unul care a fost dintre cei mai valoroşi elevi al lui Max Reger, la Leipzig, în anul 1924. Asemenea aspecte pot fi remarcate şi în „Fugatto" pentru trio de coarde de Cremer Robert, în pofida formării sale la Paris, la „Scola Cantorum", dar mai ales la Theodor Fuchs, format la Viena, în piesele camerale : „Sonata pentru celo şi pian", „Cvintetul de coarde", „Sonata pentru pian în sol minor" şi „Cvartetul de coarde nr. 2".

Meritul deosebit al lui Ionel Perlea — unul dintre cei mai valoroşi dirijori ai epocii noastre — constă în faptul că în ciuda acestor evidente influenţe din contextul amintit mai sus, el izbuteşte în inspiratul său „Cvartet de coarde", opus 10, editat la Leipzig, să introducă pe lîngă savuroase combinaţii armonice, de tip postwagnerian şi aspecte de contrapunct liniar şi unele expresive elemente neomodale (secunda mărită, tetracordul mărit) şi elemente de „cîntec doinit" („parlando-rubato"). Şi astfel nu întîmplător muzica acestei creaţii, scrisă cu un meşteşug ce treçe dincolo de limitele obişnuitei profesii, în sfera măiestriei, poartă amprenta unui stil mai aparte şi mai puţin eclectic. Dar cei mai mulţi compozitori din generaţia enesciană, au pus în evidenţă conceptul armonic în discursurile utilizate. Desigur că nu dorim ca prin aceasta cititorii noştri să-i considere mai puţin reprezentativi, căci mijlocul de expresie în sine nu poate niciodată determina valoarea absolută a operei de artă. Dar cîţi muzicieni contemporani înţeleg acest fenomen ? Gîndiţi-vă la întrebarea diletantică şi ridicolă : — „Cine este mai important : Bach sau Beethoven, Palestrina sau

Scanned with OKEN Scanner

Haydn..." Şi cîte alte asemenea întrebări inutile ! Deci să reţinem că opera de artă trăieşte prin forţa-i expresivă şi în acest sens consumatorul de muzică ca şi creatorul ei pot distinge două noţiuni : muzică bună şi muzică... ! ! !

O muzică de cameră ce se bazează pe melodia acompaniată ca şi pe expresive înlănţuiri armonice au scris : Sandu Albu — în special lucrările destinate viorii, — Alfred Alexandrescu, Constantin Bobescu, Tiberiu Brediceanu — ne referim la melodioasele suite şi jocuri româneşti, cu un folclor de esenţă sublimă. Un rol mai important în această ramură l-a jucat Stan Golestan — ne referim la „Sonata în mi bemol major" pentru vioară şi pian, „Cvartetul de coarde", editat la „Universal Édition", şi la unele piese cu un plăcut parfum folcloric românesc, cum sînt „Thème, variation et danse", „Arioso şi allegro de concert pentru violă şi pian", minunata „Sonatină pentru flaut şi pian" şi „Egloga" pentru clarinet şi pian — influenţat de impresionismul francez ca şi de Gabriel Fauré. Pe aceeaşi linie se situează şi muzica de cameră a lui George Enacovici — „Sonata pentru pian" (Premiul I George Enescu 1915), „Cvartetul de coarde în do major" (1925), „Şapte jocuri olteneşti pentru vioară şi pian" (1951) şi „Cvartetul de coarde nr. 3" (1955). Tot în această constelaţie — adică a influenţei şcoalei franceze de compoziţie — pot fi citaţi Ion Scărlătescu, autorul popularei „Bagatela" pentru vioară şi pian şi a multor piese pentru pian, Ion Nonna Otescu cu a sa „Elegie" pentru celo şi pian, C. Constantin Nottara cu deosebit de cantabila sa „Siciliana" pentru vioară şi pian, la care adăugăm „Sonata pentru vioară şi pian", „Poem elegiac pentru celo şi pian", „Suita românească pentru pian", „Suita românească pentru violă şi pian" şi expresivul „Nonet" intrat în repertoriul unor reputate formaţii din Cehoslovacia.

Scanned with OKEN Scanner

O prezență activă a constituit-o și Filip Lazăr, influențat atît de neoclasicismul cît și de impresionismul contemporan, dar care în cele din urmă devine el însuși, mai cu seamă în splendidele lucrări : „Sonata pentru pian în fa minor" (1915) — mențiune onorifică la Premiul „George Enescu" din 1915, „Sonata pentru vioară și pian" (1919) — Premiul al II-lea onorific „George Enescu" în 1919, „Trei dansuri pentru vioară și pian" (1927), „Suita I pentru pian" (1924), „Suita a 2-a pentru pian" (1925), „Bagatela pentru violoncel și pian" (1925), „Bagatela pentru pian" (1927), „Suita a 3-a pentru pian" (1927), „Sonata pentru pian" opus 15 (1929), „Piese minuscule pentru copii opus 16 (1929) și „Trio pentru oboi, clarinet și fagot" (1934). În acest sens remarcabila monografie scrisă de Vasile Tomescu constituie o mărturie grăitoare, fiind concepută într-adevăr cu o seriozitate a analizelor și o sinceră admirație pentru muzica acelui delicat pictor al muzicii românești care a fost Filip Lazăr.

Sub influența școalei moderne italiene de la Milano, unde a studiat cu Carlo Gatti, a compus Alexandru Zirra 4 cvartete de coarde, Sonata pentru vioară și pian, Trei dansuri românești pentru pian, nu lipsite de forță dramatică.

Compozitor dotat cu o autentică sensibilitate artistică, temperament liric prin excelență, Diamandi Gheciu și-a îndreptat mai toată activitatea sa creatoare spre domeniul muzicii de cameră, dînd la iveală sonate, piese instrumentale, nostalgice lieduri și un inspirat cvartet de coarde. Muzica sa este mai tradițională, legat de conceptul romantic al melodiei și al armoniei, mai depărtată de spiritul polifonic precum și de noile probleme ale variației timbrale și ritmice. Cîntecul popular românesc are o puternică înrîurire asupra lucrărilor sale, mai ales sub aspectul melosului, în timp ce unele caracteristici stilistice ale lui Gabriel Fauré se pot distinge în discursul muzical, dar nu ca elemente lipite,

Scanned with OKEN Scanner

ci, dimpotrivă, integrate armonios în climatul general al pieselor.

Pe nedrept l-au uitat ieşenii pe Constantin Georgescu, cel care şi-a dedicat o bună parte din activitatea sa artistică creaţiei muzicale şi Conservatorului din localitate. Dintre piesele sale „Sonata pentru vioară şi pian în re minor", — distinsă cu Premiul „George Enescu" — rămîne o pagină de elevată meditaţie, transpusă expresiv în discursul muzical, nelipsit de o suavă nuanţă poetică.

În Panteonul muzical al României, figura lui Mihail Jora poartă un sigil foarte caracteristic. Ea ni se înfăţişează cu înţelepciunea filozofică a unui descendent dintr-o străveche familie românească din Moldova, dar şi cu nelipsitul surîs maliţios al lui Pepelea pe buze... El continuă a fi un mare maestru al înlănţuirilor armonice, şi în acest sens se cuvine a aminti că o puternică înrîurire a avut-o fostul său profesor cu care a studiat la Leipzig, Max Reger, cel care susţinea cu hotărîre că „un acord poate fi combinat cu oricare alt acord", afirmaţie semnificativă şi extrem de îndrăzneaţă dacă o raportăm la sistemul funcţional de tip clasic. Dar Mihail Jora a preluat de la excelentul său magister doar setea nestăvilită de a improviza în lumea fascinantă şi infinită a armoniei, lăsînd la o parte — aproape cu desăvîrşire — tendinţele de a crea dense linii contrapunctice. Nu a rămas însă străin nici de unele elemente tipic impresioniste şi apoi de cele ale neoclasicismului muzical, iar o dată cu sporirea numărului de procedee politonale, polimodale şi atonale, în ultima fază a creaţiei sale, se apropie, — fără a-şi pierde însă personalitatea deosebit de distinctă — de un anume colorit utilizat de Arnold Schönberg în faza sa „preserială". Dincolo de toate acestea, trebuie subliniat faptul că Mihail Jora nu a neglijat niciodată esenţa folclorului românesc ! A ocolit folclorul brut de cele mai multe ori, şi sub acest raport George Enescu nu a greşit cîtuşi

Scanned with OKEN Scanner

de puţin cînd a afirmat că „Mihail Jora alchimizează temele folclorului"...

O anume aromă, a florilor de cimbru şi sulfină, emană parcă din „Suita mică pentru vioară şi pian" (1917). În Suita „Joujoux pour madame" pentru pian (1925), — se relevă un delicat umor şi o seninătate latină ; un accentuat climat meditativ se desprinde din expresivul „Cvartet de coarde" (1926), care împreună cu „Sonata pentru pian" (1942) — dominată de dramatica parte mediană — şi piesa „Variaţiuni şi fugă pe o temă de Schumann" (1943) vor anunţa cristalizarea stilului jorian, de o remarcabilă fantezie armonică. Pline de luminozitate şi prospeţime ni se prezintă ciclul de suite pianistice destinate celor mici : „Poze şi pozne" — trei caiete, ce contrastează puternic faţă de „Sonata pentru violă şi pian" (1951), „Sonatina pentru pian" (1961), „Sonata pentru vioară şi pian" (1962) şi „Cvartetul de coarde nr. 2" (1967), în care un anume expresionism de o nuanţă românească, din care nu lipseşte un ton liric de confesiune, atrage atenţia în mod deosebit şi constituie farmecul muzicii compozitorului scrisă în această fază crepusculară a vieţii.

Foarte apropiată de diatonismul modal şi simplitatea muzicii populare româneşti este aproape toată creaţia de cameră a lui Mihail Andricu. Sensibilitatea sa apolinică ca şi preferinţele sale pentru compozitori cum sînt Mozart, Haydn, Schubert, Fauré, l-au îndemnat să obţină o artă perfect echilibrată, poate cu cel mai accentuat simţ al formei din întreaga muzică românească ! Iar faptul că a fost un pianist de o calitate superioară, ce şi-a adus preţioasa contribuţie în diferite concerte camerale şi în neuitatele apariţii cu George Enescu, ca şi îndelungata experienţă dobîndită în funcţia de reputat profesor de muzică de cameră la Conservatorul din Bucureşti, între anii 1926—1948, explică în mod firesc înclinaţia compozitorului Mihail Andricu spre crearea unor lucrări de un climat mai intim, străbătut de un

Scanned with OKEN Scanner

senin colorit pastoral şi cu o expresie lirică predominantă. A preluat în mod convingător anumite procedee neomodale ale compozitorilor români şi francezi precum şi tehnica neoclasicismului muzical contemporan. Stilul său, de puritatea cristalului, este foarte original, încît chiar de la primele măsuri numele autorului poate fi pronunţat cu multă uşurinţă. A fost şi rămîne un mare admirator al tehnicii şcoalei componistice franceze, despre care ca şi George Enescu gîndea că „este cea mai fină"... E singura care păstrează caracterul, personalitatea fiecărui instrument — lucru de o capitală importanţă în construcţia unei bucăţi simfonice care trebuie să se reflecte în elementele ei componente. Şi cu toate acestea Mihail Andricu este un autentic compozitor român, ce poate fi considerat pe drept cuvînt ca un luminos cîntăreţ al plaiurilor noastre, iar simplitatea şi naivitatea savantă a muzicii sale se leagă tainic de sufletul acelor minunaţi oameni care au dat glas „Mioriţei", au zidit Voroneţul şi au ţesut sublimele scoarţe ţărăneşti. Pronunţînd numele lui Mihail Andricu pronunţăm pe cel al autorului de adevărate „bijuterii pianistice" — „Sonatina pentru pian opus 12" rămîne o capodoperă a genului în muzica românească — precum şi al unor liniştitoare şi evocatoare tablouri bucolice — într-un secol în care arta universală e dominată de „tristul neant" expresionist — dintre care amintim mai ales cele „Patru novelete pentru cvintet de coarde şi pian", „Cvartetul de coarde în la major", nenumărate creaţii pentru formaţii de suflători, o sonată pentru vioară şi pian, piese instrumentale cu un caracter miniatural, inspiratul „Octet" şi punctul culminant al creaţiei sale : „Simfonia de cameră", de o nobilă luminozitate melodică, realizată cu o autentică măiestrie.

Deşi el relevă preferinţe componistice limitate, nu a fost niciodată un exclusivist ! Iar audiţiile şi analizele de muzică clasică şi contemporană de la clasa sa au

Scanned with OKEN Scanner

influențat foarte puternic pe mai toți tinerii compozitori români formați în primele două decenii ale României Socialiste : Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Cornel Trăilescu, Richard Bartzer, Dumitru Capoianu, Doru Popovici, Dan Constantinescu, Teodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Myriam Marbé, Alexandru Hrisanide și mulți, mulți alții. În acest context nu exagerăm considerîndu-l un șef de școală, cel care ne-a învățat să obținem fuziunea între „național" și „universal", departe de orice ar constitui un anacronic „semănătorism" sau nedorit „provincialism". Adică : a fi „contemporan" în sensul înalt al noțiunii.

Marțian Negrea este un reprezentant de frunte al școlii muzicale românești, care a reușit să îmbine armonios în arta sa elementele școlii impresioniste franceze, reprezentate de Debussy, Ravel, Dukas și ale neoromantismului german, caracteristice la Richard Wagner și Richard Strauss, cu specificele elemente ale muzicii populare. Muzica sa înclină către un pitoresc plăcut, străbătut de culori senine, combinate cu mult gust și fantezie. Melosul său, fie preluat direct din folclor, fie transfigurat, ni se prezintă cînd mai apropiat de specificul „major minor" occidental, cînd încadrat în moduri populare, uneori cu un aspect diatonic, alteori cromatic. În tehnica componistică a autorului predomină conceptul armonic și coloritul timbral de o factură postimpresionistă, cu toate acestea stilul său ni se înfățișează original, nu o dată expresiv și atrăgător. În repertoriul multor interpreți români au intrat compoziții ca : „Sonata pentru pian", „Impresii de la țară", „Sonatina pentru pian", „Patru piese pentru harpă", „Cvartetul de coarde" — punct culminant al creației sale de acest gen — și „Suita pentru clarinet și pian".

O nobilă pasiune, de a armoniza cît mai simplu și expresiv cîntecul popular românesc — fie prin procedee mai apropiate de specificul clasicismului și neoclasicismului apusean, fie prin intermediul unui atrăgător

Scanned with OKEN Scanner

concept modal —, caracterizează activitatea creatoare a lui Sabin V. Drăgoi. Dintre lucrările sale camerale cele mai populare sînt miniaturile pentru pian — „21 cîntece populare pentru pian", „Suita de dansuri pentru pian", „28 doine pentru pian", „24 cîntece populare pentru pian", „Opt miniaturi pentru pian". Amintim şi lucrări de proporţii mai mari ca : „Sonata pentru vioară şi pian", „Cvartetul de coarde" şi „Dixtuorul". În acestea din urmă, ca şi în piesele de dimensiuni mai mici pe care le-am enumerat, calităţile esenţiale sînt melodiile, de o autenticitate deplină şi cu o sevă arhaică deosebit de expresivă, ritmica, adesea capricioasă şi asimetrică şi coloritul armonic, întru totul adecvat — uneori influenţat de Bela Bartok din prima perioadă creatoare. Forma, în lucrările extinse pe suprafeţe mai mari, este mai rapsodică şi mai puţin închegată, în timp ce instrumentaţia nu este suficient de variată, situîndu-se cu precădere pe linia unei scriituri corale. Cu toate acestea, cum ne-am putea închipui muzica românească de cameră fără coloritul pastoral, de un cald lirism, a lui Sabin V. Drăgoi ?

Continuînd în mod creator muzica lui Ion Vidu, pe care o îmbogăţeşte printr-o mare varietate a mijloacelor folosite, Sabin V. Drăgoi a avut şi continuă să aibă un rol hotărîtor în arta românească de azi. Compozitorul a creat o operă împlinită, în care au fost cîntate doinele şi jocurile noastre populare, o operă care aminteşte mirosul îmbălsămat al florilor de cîmp, tabloul însorit al plaiurilor de munte cu imagini lacustre şi rîuri repezi cristaline, al cîmpiilor pe care vîntul cald al timpului nostru le dezmiardă.

Am aruncat o foarte scurtă privire asupra creaţiei de muzică de cameră scrisă de compozitorii din generaţia enesciană, „generaţia de aur" a muzicii româneşti, ce au pus bazele imensului edificiu, care astăzi se înalţă maiestuos, ca un fluviu liniştit, muzica românească. Ei au obţinut o expresivă şi originală sinteză între speci-

Scanned with OKEN Scanner

ficul autohton şi marea muzică universală şi au reliefat „naţionalul" în context „universal", în lucrări în care se remarcă un meşteşug stăpînit cu fermitate — în multe cazuri fiind vorba de măiestrie, — departe de orice ar constitui amatorism şi unilateralitate, aspecte prezente, după cum era şi firesc să fie, în arta sonoră a precursorilor lor.

Generaţia „postenesciană" — alcătuită din compozitori născuţi în primele două decenii ale secolului nostru — preia direct această importantă moştenire artistică, cu noi sensuri, păşind cu încredere pe drumul „deja trasat", după cum spunea Tudor Ciortea — al muzicii româneşti. Şi în acest caz putem desluşi dualismul „polifonie"—„armonie", desfăşurat pe acelaşi fundal comun : cîntecul popular românesc, de data aceasta puternic influenţat de marile curente ale neoclasicismului şi neobarocului occidental, reprezentate de Strawinsky, Hindemith, „Grupul celor şase" din Franţa, Prokofiev şi mulţi alţii, în cele mai fericite situaţii fără despersonalizare şi fără prezenţa supărătorului „memetism muzical".

Muzica de cameră a lui Zeno Vancea reprezintă indiscutabil un moment nou, prin densa polifonie cu sonorităţi aparte, inedite, în care politonalitatea are un farmec expresiv.

George Călinescu susţinea că „oamenii excepţionali sînt plini de surprize şi au întotdeauna o necunoscută, ceilalţi sînt invariabili"... În cazul lui Zeno Vancea, afirmaţiile acestea ne apar foarte semnificative ! Falsul patetism, de care s-a făcut şi se face din nefericire mult caz, îi este străin. Zeno Vancea relevă în mai toate creaţiile sale de muzică de cameră fluierul doinit românesc, cu o discretă şi o mare economie de mijloace în exprimare, caracteristică autenticelor talente. Evoluţia stilistică a creatorului porneşte de la o muzică polifonică de un dens cromatism, ce zdruncină echilibrul tonal, conturînd un limbaj vecin cu atonalitatea expre-

Scanned with OKEN Scanner

sionistă din faza preserială a unui Schönberg, Berg sau Webern. Din această perioadă tripticul format din „preludiul, fugă şi tocata" pentru pian — scris în 1926 — rămîne un document muzical de maximă importanţă. Pe atunci el a stîrnit vii proteste în rîndurile unor muzicieni conservatori ; îndrăznelile sale „liniariste", rupte de funcţionalismul clasic erau considerate „aberaţii" ; la fel ca şi elementele neomodale ale unui Musicescu şi D. G. Kiriac, la timpul respectiv, de către aceleaşi şi din nefericire eterne tipuri „Beckmesser", al căror spirit vetust şi retrograd geniul lui Richard Wagner l-a înfierat pe vecie în capodopera sa „Maeştrii cîntăreţi" !

În continuare Zeno Vancea compune patru cvartete de coarde : „Cvartetul nr. 1" (1931), distins cu premiul al 2-lea de compoziţie „George Enescu" în anul 1938, „Cvartetul de coarde nr. 2" (1953) — distins cu „Premiul de Stat" (1953), „Cvartetul de coarde nr. 3" — pierdut de autor şi „Cvartetul de coarde nr. 4", scris între anii 1964—1966. Cu excepţia cvartetului al 4-lea limbajul muzical prezintă o cotitură în sensul promovării unui alt tip de polifonie, adică profund diatonică şi modală, cu un evident parfum folcloric românesc. Partea lentă din Cvartetul al 2-lea, un vibrant ton de confesiune, cu ecouri pastorale rămîne o pagină remarcabilă în muzica de cameră scrisă de generaţia sa. În „Cvartetul nr. 4" asistăm la conturarea unei convingătoare sinteze între „perioada vieneză", cu accente expresioniste şi „perioada neobarocă", de o esenţă diatonică şi rezultatul este o muzică de o expresivă densitate polifonică, cu un folclor foarte mult transfigurat, scăldat în apele unui modalism larg cromatic, în care echilibrul tonal apare nu o dată foarte şubred. Tot partea lentă se detaşează în mod deosebit, ca un cîntec doinit şi ne evocă un peisaj autumnal în amurg. Esenţa artistică entuziasmează ca o coloană greacă, iar vibraţiile muzicii par a avea ca şi valurile mărilor şi oceane-

Scanned with OKEN Scanner

lor darul de a lustrui feţele tuturor iubitorilor de frumos şi a le imprima odihnitoarea netezime de statuie antică.

Compozitorul clujean Sigismund Toduţă este un exponent de frunte al muzicii româneşti. Fost elev la Academia „Santa Caecilia" unde a studiat sub îndrumarea reputaţilor maeştri Respighi, Pizetti, Cassella, şi-a însuşit cunoştinţe temeinice în domeniul compoziţiei, a dobîndit o vastă cultură şi a încercat — fapt ce a reuşit pe deplin — să transplanteze principiile creaţiei Renaşterii italiene, cu spiritul ei luminos, impregnat de un puternic umanism, pe tulpina robustă a cîntului popular românesc. Viziunea componistică a lui Sigismund Toduţă este aceea a unui subtil polifonist.

Sigismund Toduţă este şi autorul unui apreciabil număr de lucrări ce aparţin genului de muzică de cameră, inspirate de esenţa incandescentă a epocii noastre şi realizate prin intermediul unor mijloace de expresie conduse cu măiestrie, mijloace ce conturează cu claritate profilul unui nobil neobaroc românesc. Sub acest raport trebuie specificat faptul că Sigismund Toduţă prezintă o estetică comună cu aceea a unor compozitori ca Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Constantin Silvestri, Roman Vlad şi alţi creatori din generaţia postenesciană. Pe de altă parte, aceştia consideră că arta noastră sonoră trebuie să constituie o transgresie geografică — trecerea din orient spre occident — şi să scoată la suprafaţă un bogat univers sonor, unitar şi complex în pofida varietăţii sale. De altfel într-un articol al lui Zeno Vancea — „Tradiţie şi inovaţie", publicat în „Contemporanul", în anul 1964, — este expusă în mod convingător o teză similară, care ar putea constitui un corolar al teoremei noastre :

„Nici o naţiune nu-şi poate revendica meritul de a fi creat sau dezvoltat, de una singură, mijloacele de exprimare muzicală. Cultura muzicală a continentului nostru este rezultatul unui lung proces de influenţare

Scanned with OKEN Scanner

reciprocă, dar trebuie adăugat că aceasta nu înseamnă implicit şi nivelare. Creaţia muzicală a diferitelor naţiuni şi-a păstrat, în ciuda influenţărilor reciproce, nota ei caracteristică, chiar în cazul în care sistemul, procedeele şi tehnica muzicală erau identice".

Dar să revenim la creaţia de muzică de cameră a lui Sigismund Toduţă — ne referim în general la popularа sa piesă „Passacaglia" pentru pian, prezentată cu succes la noi şi în Franţa, senina „Sonatină" pentru pian, poetica „Suită de cîntece şi dansuri" pentru pian, meditativele şi în acelaşi timp dramaticele creaţii „Sonata pentru violoncel şi pian" şi „Sonata pentru vioară şi pian", distinse cu Premiul de Stat în anul 1953, „Sonata pentru oboi şi pian", de un colorit mai abscons (editată, la Leipzig), şi multe altele.

Spiritul său apolinic l-a determinat să se orienteze spre muzica italiană, dar credem că am comite o enormă greşeală dacă nu i-am distinge un profil personal. Muzica din „ţara unde lămîii înfloresc" conţine o luminozitate de frescă renascentistă în totalitatea ei. Iar barocul italic, ce a avut o accentuată înrîurire asupra compozitorului român, este străbătut de o fină nuanţă de edulcorare şi astfel nu o dată se confundă „sculpturalul" cu „broderia".

Dar preclasicismul şi neobarocul italian din zilele noastre, relevă subtil şi o impresie de grandoare, alături de sentimente obişnuite întîlnite la oamenii cei mai simpli, ca tandreţe, nostalgie, suspin. O artă melodică prin excelenţă, în care tonurile cu transparenţe calme sînt chemate să invoce atît o austeritate hieratică cît şi omenescul.

În acest ultim sens, o puternică influenţă a exercitat-o şi cîntul popular italian, plin de supleţe şi prospeţime şi o generoasă cantabilitate, nelipsit de acel „calm" şi „răbdare" sau cum ar spune italienii „buona corazza di patientia" pe care le întîlnim nu numai în folclorul acestei însorite ţări sudice, dar şi în pînzele

Scanned with OKEN Scanner

unor mari pictori ca Leonardo da Vinci, Rafael, Boticelli, precum și la reprezentanții de frunte ai gîndirii. Sigismund Toduță s-a inspirat din arta italiană, mai ales l-a atras spiritul ei de raționalitate, conciziune și echilibru, dar n-a uitat esența artei autohtone. Portretul său are ceva din liniștea muzicii antice, în timp ce în creația pe care o realizează cu o totală dăruire și o maximă exigență, — pilduitoare pentru tineret, — răsună ecouri ale unei străvechi lire eline, dar parcă avem impresia că acel care-i dă glas este Orfeu și poate de aceea conține o tainică tristețe tracă...

Compozitorul Alfred Mendelsohn se numără printre creatorii cei mai fecunzi din țara noastră. El a scris un foarte mare număr de lucrări, începînd cu piese de estradă, operete, cîntece de masă și terminînd cu ample și dramatice simfonii, oratorii și opere. Muzica sa se înscrie în orbita neoromantismului și este caracterizată printr-un discurs muzical robust, dinamic, mobilizator, îmbrăcat în culori senine, optimiste. Ceea ce impresionează la o primă audiție este fermitatea cu care autorul stăpînește meșteșugul, atît sub aspectul armoniei, polifoniei, cît și sub aspectul timbral, căci Alfred Mendelsohn este un maestru al orchestrației. Arta sa este echilibrată și niciodată supradimensionată, și din acest punct de vedere se deosebește categoric de unii reprezentanți ai romantismului german ca Bruckner, Mahler, Richard Strauss, fiind mai apropiat de temperamentul artistic la lui Johannes Brahms de pildă. Limbajul muzical al compozitorului conține și elemente tehnice contemporane, specifice pentru arta sonoră din prima jumătate a veacului nostru, cum sînt cromatismul dens în melos și în armonie, politonalitatea, polifonia neobarocă, atonalitatea, fie liber concepută, fie prezentă sub aspectul serialismului. Elementele sale de formă sînt mai depărtate de concepția modală.

Scanned with OKEN Scanner

Uneori în muzica compozitorului cantitatea este în detrimentul calității, iar un anume eclectism precum și un „mimetism muzical" devin supărătoare, umbrind realele calități artistice ale lucrărilor. În acest fel credem că trebuie să privim întreaga creație — deci și muzica de cameră — a lui Alfred Mendelsohn, din care se relevă la loc de frunte „Cvartetele de coarde nr. 6 și 7", Sextetul „Cîntarea omului", „Partita" pentru violină solo, „Sonata concertantă pentru clarinet și pian" și „Șapte miniaturi pentru cvintet de suflători și orchestră mică ad libitum".

Dintre maeștrii muzicii românești, care au atras atenția în mod deosebit în minunata ramură a muzicii de cameră, se numără și Tudor Ciortea. De altfel, cei care au urmărit bogata sa activitate în ramura muzicologiei, depusă cu o intensitate și o seriozitate exemplară, vor observa preocupări profunde tot pentru „fenomenul cameral", fie românesc, fie universal și din acest punct de vedere sublima analiză oferită capodoperii muzicii noastre, „Sonata a 3-a pentru vioară și pian" de George Enescu ca și monumentalul și expresivul său studiu închinat cvartetelor de Beethoven, reprezintă mărturii semnificative. În alte cuvinte, o perfectă armonie între estetica și creația sa, ambele desfășurate sub semnul unor simbolice cuvinte : „A servi din tot sufletul muzica românească" ! Tehnica sa componistică are puncte comune cu neoclasicismul și neobarocul contemporan și a rămas în linii mari fidelă unui concept tonal, foarte mult extins, de cele mai multe ori cu un pronunțat colorit diatonic, modal, de o pregnantă cantabilitate latină și cu o ritmică de tipul clasic. Polifonia sa nu are densitatea aceleia cultivate de Zeno Vancea sau Sigismund Toduță, deoarece Tudor Ciortea s-a inspirat adesea din barocul tîrziu, adică o muzică situată la confluența dintre conceptul polifonic și armonic și astfel se explică mai bine existența acestui dualism componistic în mai toată arta sa sonoră. După un remarcabil debut cu „So-

Scanned with OKEN Scanner

nata pentru vioară și pian", (scrisă în 1946), distinsă cu mențiunea I la Concursul de compoziție „George Enescu" din același an, lista lucrărilor sale se lărgește considerabil prin creațiile: „Sonata pentru cello și pian", „Suita pe teme bănățene", „Suita pe teme tîrnăvene", „Suita pe teme populare din Bihor", „Sonata pentru pian nr. 2", „Rondo pentru vioară și pian", „Cvartetul de coarde nr. 2", „Balada pentru cello și pian", „Trei piese pentru pian", „Cvintetul pentru coarde și pian". Maturitatea deplină a stilului său componistic, atît de românesc în esența sa, prin folclorul autentic pe care îl pune în relief cu o nobilă măiestrie, însă niciodată ostentativ în sensul semănătorist sau poporanist din literatura trecutului este atinsă în lucrările următoare: „Sonata pentru flaut și pian", „Sonata pentru clarinet și pian", și „Octetul pentru suflători, violă, cello și pian" — „Din isprăvile lui Păcală", scris în 1961, și distins cu premiul „George Enescu" al Academiei Republicii Socialiste România, în anul 1962.

Toate acestea ne îndreptățesc să-i apreciem în mod deosebit meritele și să-i îndrăgim din toată făptura noastră muzica, ca pe o statuie expresivă și liniștitoare, cu un apolinic profil latin, căci el este dintre acei iubitori de frumos, care ca și George Călinescu consideră muzica disciplina de bază „fără de care nu poți înțelege nici pe Hölderlin, nici ordinea supremă a universului"!

Elev al maestrului Sigismund Toduță, compozitor dotat cu o fină muzicalitate, Liviu Comes depune o intensă activitate în viața artistică a vechiului oraș de pe malurile Someșului. Creația sa s-a realizat cu precădere în domeniul muzicii de cameră, precum și al muzicii închinate formațiilor corale profesioniste și de amatori. În acest sens el a dat la iveală un reușit ciclu de „Zece coruri pentru voci bărbătești" și o „Baladă pentru cor mixt", de proporții mai mari. În toate aceste lucrări el cultivă un melos popular diatonic, fie cules din folclor, fie creat în spiritul acestuia, tratat cu o subtilă polifonie,

Scanned with OKEN Scanner

cu funcţii tonale precise, fără asperităţi în limbajul armonic şi o ritmică aproape simetrică de tipul celei clasice.

O nouă etapă se conturează în lucrările scrise după deceniul al 6-lea al veacului nostru, un neobaroc cu elemente dodecafonice şi în această privinţă unele lieduri, madrigale şi o expresivă piesă pentru formaţii de suflători — prezentată cu succes la cel de al 4-lea festival „George Enescu", ne apar foarte convingătoare, arătîndu-ne că autorul refuză a se repeta şi de aceea cercetează cu înfrigurare noi orizonturi sonore.

Max Eisikovits este un muzician care s-a impus în viaţa artistică a ţării noastre atît ca un remarcabil profesor şi un distins muzicolog — amintim mai ales originalul şi convingătorul studiu închinat lui Gesualdo da Venosa, — cît şi ca un creator liric, dotat cu multă sensibilitate. Dacă lucrările sale de proporţii ample ne apar mai puţin convingătoare, din pricina faptului că autorul nu stăpîneşte cu fermitate meşteşugul orchestral, miniaturile sale aparţinînd genului muzicii de cameră atrag atenţia prin conţinutul bogat şi expresiv şi prin măiestria cu care sînt realizate. Max Eisikovits şi-a făurit un stil original cu un melos simplu şi deosebit de cantabil, desprins din folclorul maghiar şi românesc — mai ales din cel transilvan — tratat într-o aerată desfăşurare polifonică, amintind de maeştrii Renaşterii italiene. Limbajul armonic este diatonic, modal, la care se adaugă plăcutele elemente de culoare ale impresioniştilor francezi : acorduri de cvarte, de cvinte, de septime, de none şi exoticele acorduri mărite, provenite din gama hexatonală. Uneori politonalitatea îşi face apariţia cu succes în discursul muzical, în timp ce ritmica ne apare pregnantă, de cele mai multe ori simetrică, de tipul clasic.

Ca şi colegul său de generaţie, Liviu Comes, Max Eisikovits tinde în opusurile sale scrise în perioada deplină a maturităţii sale artistice spre un expresiv neo-

Scanned with OKEN Scanner

baroc, cu elemente ale tehnicii dodecafonice, fără a-şi pierde trăsăturile personale. Şi în acest sens se remarcă o evoluţie firească de la lucrările : „Rondo pentru pian", Sonatina pentru vioară şi pian", „Suita pentru pian", „30 de piese mici pentru pian" la liedurile concepute pe versuri de Lucian Blaga şi multe altele înscrise în aceeaşi nouă orbită.

Mult îndrăgită de micii violonişti este „Sonata pentru vioară şi pian" de Liviu Rusu, datorită îndeosebi prospeţimei melodice — un inspirat diatonism modal — ca şi unei simple, aerate şi eficiente scriituri instrumentale, cu o delicată polifonie, apropiată de aceea a unui Corelli, Vitali, Frescobaldi. Tot pe o linie polifonică se situează şi „Sonata pentru clarinet şi pian" a aceluiaşi autor, însă mai complexă ca scriitură şi nelipsită de unele cromatisme, ce imprimă climatului armonico-polifonic un accentuat dramatism.

Preluînd frumoasele tradiţii ale înaintaşilor bucovineni Vorobchievici, Porumbescu, Mandicevschi, muzicianul Roman Vlad (n. 1919) va duce gloria cîntecului nostru în toată lumea. El rămîne un artist autentic, cu o orientare sigură într-un fenomen muzical complex cum este cel al Europei de azi. Roman Vlad poate fi considerat pe drept cuvînt o personalitate proeminentă în viaţa muzicală română şi mondială, adept al inovaţiei înţelepte, al unei arte străbătute de un nou umanism, departe de ostentaţiile sterile sau de mimetismul modei. În „Histoire de la musique" — sous la direction de Roland Manuel, — muzicologul Guido M. Gatti afirma printre altele (p. 1931) :

„Cu toate că şi-a făcut studiile muzicale la Roma, Roman Vlad reuşeşte să nu facă uitată originea sa românească, în sensul că vîna romantică şi dramatică este la el predominantă, chiar atunci cînd jocul inteligenţei sale extraordinare se exercită cu mai multă subtilitate. Într-adevăr, temperamentul său îl îndeamnă, uneori, să depăşească limitele cadrului fixat şi la un anumit dez-

Scanned with OKEN Scanner

echilibru. Cu toate acestea se întîmplă ca aceste defecte să constituie elemente pozitive, ca în cantata pentru cor şi orchestră „Le Ciel est vide" (1953), pe texte de Jean Paul şi Gérard de Nerval. Alt aspect al fanteziei muzicale a lui Roman Vlad, care se traduce prin inventiunea plăcută şi uşoară, îl vom recunoaşte în „Divertimento" pentru 11 instrumente (1948), ca şi în numeroasele muzici de scenă şi de film pe care le-a compus".

În muzica sa de cameră, prima fază o constituie lucrările concepute sub directa influenţă a profesorilor săi — Liviu Rusu în ţară şi Alfredo Cassela în Italia — orientate spre un senin neoclasicism. Urmează „Studii dodecafonici" pentru pian (1943), în care se remarcă o stăpînire sigură a tehnicii seriale, precum şi evidenţierea unor foarte asimetrice şi extrem de variate aspecte ritmice — legate de folclorul românesc, — şi atrăgătoare combinaţii timbrale. Nu mai puţin izbutită ni se prezintă „Sonatina pentru flaut şi pian" cu preocupări similare, unde trebuie adăugată mai cu seamă o bogată ţesătură contrapunctică, la care îşi aduce contribuţia substanţial pianul. „Divertismentul pentru 11 instrumente" (1948) este o muzică ce se poate defini ca fiind „dodecafonică" însă *nu* „serială", — deci ea nu este riguros concepută în stilul lui Webern sau al postexpresioniştilor ce-şi desfăşoară activitatea creatoare după cel de al doilea război mondial. Tot în această ambianţă estetică poate fi citat şi „Cvartetul de coarde" (1955—1957), cu originale probleme de sistematizare a limbajului muzical, cum ar fi organizarea valorilor metrice în funcţie de intervalele melodice şi alte elemente tehnice eficiente, care ne indică asimilarea profundă a unor procedee exploatate de un Messiaen, Boulez, Nono, Stockhausen, iar la noi în ţară continuate cu succes de Ştefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Dan Constantinescu, Cornel Ţăranu, tineri compozitori preţuiţi de Roman Vlad, de care se simte atras artistic, după cum declara într-un amplu interviu

Scanned with OKEN Scanner

acordat muzicologului Gheorghe Firca, în revista „Tribuna", din 8 octombrie 1964. În concluzie, putem afirma desigur, că linia expresionismului unui Arnold Schönberg este preluată în mod creator de către Roman Vlad, cu o evidentă nuanță neoclasică, dar în interesanta și în același timp convingătoarea sinteză obținută prin perfecta fuziune între diferitele mijloace de expresie utilizate, predomină totuși gîndirea și sensibilitatea latină, ce-l apropie atît de compozitorii români cît și de marii compozitori italieni contemporani, Petrassi, Dallapiccola, Luigi Nono și Luciano Berio.

Coleg de generație și prieten cu Roman Vlad, Dinu Lipatti prezintă unele puncte comune cu neoclasicismul cultivat de acesta, în sensul că valorifică o remarcabilă claritate a formei ca și un discret colorit folcloric autohton. Cu excepția însă că Dinu Lipatti s-a orientat *nu* spre muzica contemporană italiană, ci spre cea franceză, cum era și firesc, avînd în vedere faptul că și-a desăvîrșit studiile în ambianța spirituală a Parisului dominat de figurile proeminente ale unui Igor Strawinsky, ale grupului „Celor șase", Nadia Boulanger, Alfred Cortot și alții. „Sonatina pentru pian", Sonatina pentru vioară și pian", „Două dansuri în stil popular românesc pentru 2 piane", „Sonatina pentru mîna stîngă pentru piano solo", „Fantezie pentru pian și orgă" „Aubade" pentru cvartet de suflători, sînt lucrările cele mai importante din ramura „cameralâ" a muzicii pe care a scris-o, întotdeauna de o elevată substanță melodică și realizată cu un meșteșug stăpînit cu fermitate.

În cartea sa „Ghid pentru muzica instrumentală de cameră", la p. 357, Wilhelm Berger afirmă pe bună dreptate că : „Dinu Lipatti, unul din marii pianiști ai lumii, muzician cu alese însușiri și cu o temeinică pregătire componistică, a îndrăgit mult și muzica de cameră, cîntînd adesea în compania lui George Enescu. Cunoscut drept compozitor mai cu seamă prin «Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră» (1937) și

Scanned with OKEN Scanner

suita simfonică «Sătrarii» (1933), Dinu Lipatti a compus în anul 1936 «Sonatina pentru vioară şi pian», din care după cîte ştim s-a găsit pînă în prezent doar partea viorii, ceea ce nu ne permite o analiză mai detaliată. Lista lucrărilor lui Dinu Lipatti conţine de asemenea o lucrare pentru cvartet de suflători, intitulată «Aubade» (1946). În scurtul răgaz pe care îl dădea pianul, instrumentul prin care Lipatti a dat glas unor capodopere ale literaturii universale, compozitorul a rămas legat de muzica de cameră. Cunoscute şi preţuite sînt transcripţiile pentru cvintet de suflători după lucrări de Scarlatti şi Bach, realizînd o fidelă şi eficientă transpunere a muzicii !"

Un foarte important exponent al viziunii armonice în compoziţia muzicală românească a generaţiei postenesciene poate fi considerat Constantin Silvestri. Fostul elev al Maestrului Mihail Jora, s-a orientat, ca şi mulţi alţi colegi de generaţie — ce şi-au făcut „ucenicia" tot în cadrul aceleiaşi clase de compoziţie, — spre o artă sonoră în care folclorul este foarte subtil transformat şi prelucrat în ample forme clasice ca suita şi sonata, cu procedeele armonice ale unui romantism tîrziu, în care Wagner şi Reger sînt nu o dată prezenţi, ca în evoluţia ulterioară a creatorului să putem distinge şi unele elemente atonale, ce au certe afinităţi cu expresionismul lui Alban Berg sau politonale, legate de un Paul Hindemith sau de arta altor exponenţi ai neoclasicismului european din perioada contemporană interbelică. Deşi întîlnim aspecte deosebit de variate, în totalitate stilul componistic al lui Constantin Silvestri ni se prezintă închegat şi se integrează perfect în şcoala componistică autohtonă. În muzica sa de cameră, pianul este exploatat cu o mare măiestrie în inspirate suite, o minunată sonatină, ca şi în sonatele sale pentru diferite instrumente şi nostalgicele „cîntece de pustiu". A scris şi un dramatic cvartet de coarde, admirabil construit şi instrumentat. Asemenea lui George Enescu, de

Scanned with OKEN Scanner

care a fost mult apreciat, Constantin Silvestri utilizează o infinită varietate timbrală, ritmică și de nuanțe, expresie a unei luxuriante fantezii, ieșite din comun, fapt ce-și găsește explicația și în experiența vastă dobîndită în prodigioasa activitate pianistică și de șef de orchestră de valoare mondială — laureat al premiului Academiei franceze pentru valorificarea măiastră a perioadei tîrzii enesciene și în acest sens tălmăcirea fascinantă a „Simfoniei de cameră" rămîne o capodoperă ; al premiului discului pentru simfonia „Din lumea nouă" de Dvorak și pentru interpretarea remarcabilă, în colaborare cu violonistul sovietic Leonid Kogan, a „Concertului pentru vioară și orchestră" de Beethoven, nemaivorbind de sute de alte discuri imprimate cu cele mai mari case din reputate centre muzicale europene.

Apropiat de Constantin Silvestri prin reliefarea unei concepții armonice evoluate, ce scoate la suprafață tot o bogată fantezie coloristică, cu aceeași mare varietate de nuanțe — mai puțin interesantă sub aspectul ritmic — Teodor Rogalski a scris puține, dar deosebit de inspirate lucrări, însă cu un mai pronunțat accent folcloric românesc și în general în limitele unui modalism diatonic, îmbogățit adesea cu „străfulgerări" postimpresioniste, de esență franceză. „Sonata pentru pian" — mențiunea 2-a a premiului „George Enescu" în anul 1919 — și mai ales „Cvartetul de coarde" (1925) — distins cu premiul I „George Enescu" în 1926 — rămîn o dovadă a exigenței — poate exagerate ! — cu care autorul își plămădea ideile muzicale, încît nu greșim cîtuși de puțin raportînd măiestria sa din domeniul creației la ceea ce numesc în general vorbind, ceasornicarii și bijutierii : „mecanică foarte fină"...

A fost și un valoros pianist, creatorul școalei românești de orchestrație — în sensul contemporan al noțiunii — precum și un autentic șef de orchestră — sobru și interiorizat ca o icoană bizantină, de o austeră gran-

Scanned with OKEN Scanner

doare — a fost unul dintre cei mai entuziaşti propagatori ai muzicii româneşti din zilele noastre.

Dirijor de o bună reputaţie, atît în ţară cît şi în străinătate, compozitor dotat cu un viguros talent creator, Mircea Popa depune o intensă activitate pe tărîmul muzicii. Cu decenii în urmă, pentru lucrările sale „Simfonia I-a" şi „Cvartetul de coarde", el a obţinut Premiul „George Enescu" pentru compoziţie. Atît prin piesele mai vechi, cele două opusuri amintite, precum şi „Sonata nr. 1 pentru vioară şi pian", „Sonata pentru pian" cît şi prin cele mai noi, scrise după anul 1944, cum sînt sonatele 2 şi 3 pentru vioară şi pian, „Sonatina pentru flaut şi pian", compozitorul se înscrie în tradiţia sănătoasă a muzicii româneşti şi ne prezintă o artă luminoasă cu un melos optimist, de o bogată fantezie armonică şi mai ales ritmică. Politonalitatea, uneori acidă, savuroasele combinaţii de poliritmie (în „Sonata a 2-a pentru vioară şi pian"), unele sonorităţi de percuţie prezente în „Cvartetul de coarde" ca şi instrumentaţia cu timbre mai aparte au constituit şi continuă să reprezinte mijloace de expresie noi, atrăgătoare, specifice în prima jumătate a secolului nostru, pe care compozitorul le foloseşte în chip convingător.

Un neoromantism de esenţă franceză, preluat cu multă eleganţă şi o nobilă expresie de la profesorii săi de la „Schola cantorum" din Paris — mai ales de la Guy de Lioncourt — contopit armonios cu elemente ale folclorului românesc se remarcă în muzica de cameră a lui Nicolae Brînzeu — ne referim direct la „Cvartetul de coarde cu pian" şi „Sonata pentru clarinet şi pian".

O atrăgătoare combinaţie timbrală şi un dinamism cuceritor se detaşează din piesa intitulată „Divertisment pentru baterie, clarinet şi pian" (1955) de Mircea Basarab, ce preia eficient şcoala solidă de orchestraţie a fostului său profesor şi susţinător moral, Teodor Rogalski.

Scanned with OKEN Scanner

Toţi aceşti compozitori şi interpreţi în acelaşi timp au arătat în mai toate lucrările lor o autentică vocaţie pentru fenomenul creaţiei muzicale ; din nefericire însă, în majoritatea cazurilor ei au renunţat în cele din urmă în favoarea artistului interpret şi de aceea personalitatea lor nu s-a putut contura cu aceeaşi claritate în ambele sectoare de activitate. La mulţi dintre ei, greutăţile ridicate în trecut de cariera mai mult decît spinoasă şi utopică de compozitor, au avut un rol negativ sub acest raport, încît în unele situaţii s-a ajuns la nedorita renunţare totală, însoţită de un profund regret al artistului învins de o lume superficială.

Dar să revenim la compozitorii ce au pus în evidenţă conceptul armonic în creaţiile lor, influenţaţi în mare măsură de şcoala neoromantică şi impresionistă franceză sau mai explicit : de principiile estetice ale „Scholei cantorum" sau ale şcoalei create de genialul Claude Debussy.

Lucrările lui Paul Jelescu — „Suita pentru clarinet şi pian", „Poem liric pentru cello şi pian", „Rapsodia dobrogeană pentru fagot şi pian", „Sonatina pentru oboi şi pian", precum şi un mare număr de lieduri, sînt expresive, şi — ca şi piesele lui Alfred Alessandrescu, Nonna Otescu, Constantin Nottara şi în oarecare măsură cele ce aparţin lui Marţian Negrea — se înscriu în orbita impresionismului muzical românesc, străbătute de culori luminoase, bogate, dovedind cu precădere afinitatea pentru conceptul armonic al discursului sonor.

Compozitor cu o serioasă pregătire profesională şi conferenţiar la catedra de armonie şi orchestraţie a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, Alexandru Paşcanu a dat puţine lucrări, însă toate bine conturate sub aspectul arhitecturii edificiului sonor, realizate cu multă fantezie coloristică. Stilul său conţine trei elemente distincte, adesea îmbinate convingător : armonia impresionistă, cu acorduri de cvarte, none, septime, paralelisme de acorduri hexatonale, armonia

Scanned with OKEN Scanner

cromatică provenită din discursul muzical wagnerian şi elemente melodice derivate din folclorul românesc. Fostul elev al maeştrilor Constantin Brăiloiu şi Marţian Negrea s-a remarcat ca un excelent orchestrator, dotat fiind cu o bogată fantezie timbrală. Aceste caracteristici se desprind din creaţiile sale „Poemul Carpaţilor", „In memoriam", „Marea Neagră", „Suita pentru pian", „Serenada pentru cello şi pian" şi „10 piese pentru cei mici".

Din creaţia compozitorului Ovidiu Varga distingem în mod deosebit piesa compusă în cinstea Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Bucureşti, „Cvartetul de coarde" intitulat „Primăvara vieţii". „Prima parte — afirmă Wilhelm Berger — adnotată „Construim", conţine o muzică viguroasă, căutînd să redea avîntul tineretului în munca sa însufleţită. Partea a doua, „Cuvinte din bătrîni", aduce motive epice ce se îmbină cu o substanţă lirică, dezvoltîndu-se în cadrul unor imagini sugestive. Dinamismul părţii a treia, „Avîntul înnoitor" tinde să reflecte posibilităţi creatoare ale tineretului, entuziasmul specific şi cuceritor. Ultima parte, „Frumoasă e viaţa, prieteni" creionează lumea jocului, a veseliei ; în interiorul formei de rondo sonată se aude discret tema Periniţei populare. În aceste tablouri programatice, compozitorul se inspiră din contemporaneitatea nemijlocită, imprimînd lucrării în ansamblul ei o ţinută artistică unitară." [1]

Dintre compozitorii români, care au un substanţial aport la dezvoltarea muzicii de fanfară, prin nenumărate dansuri şi suite, este şi Aurel Popa. Bun cunoscător al tehnicii instrumentelor de suflat, el a dat la iveală multe piese de acest fel, cu acompaniament de pian, un cvintet de alămuri şi un concert pentru trompetă, lu-

[1] W. G. Berger : „ghid pentru muzica instrumentală de cameră" — Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

crări în care se pun noi probleme de scriitură, dar mai ales folosirea noilor combinații de timbruri.

În pofida influențelor „Scholei cantorum" și a impresionismului francez, Bogdan Moroianu a realizat o creație unitară și originală datorită unui discret „iz românesc" pe care-l conține. Sonatele sale pentru pian, vioară, „Cvartetul de coarde", „Sonata pentru clarinet și harpă", relevă o serioasă cunoaștere a tehnicii componistice de tip clasic și o aleasă substanță melodică, de o foarte amplă respirație.

Un compozitor ca Gheorghe Dumitrescu consacrat datorită activității sale din ultimele decenii în domeniul genurilor scenice, vocal-simfonice și simfonice este în același timp și creatorul unor lucrări de cameră, pe nedrept înscrise mai rar în repertoriile de concert. Ne referim la „Sonata pentru violă și pian" (1938), „Sonata pentru vioară și pian" (1939) și „Cvintetul pentru instrumente de coarde și pian".

Din creația de muzică de cameră a lui Ion Dumitrescu atrage atenția cu precădere „Cvartetul de coarde nr. 1 în do major" compus în anul 1949. Este indiscutabil o realizată lucrare a autorului, care relevă o muzică robustă, de un cuceritor optimism, la care se adaugă un pronunțat caracter dinamic. În tehnica componistică se disting un modalism diatonic — de altfel stilul autorului privit în totalitatea sa este profund diatonic, o concepție armonică foarte simplă — trebuie accentuat faptul că Ion Dumitrescu nu este un polifonist, și mai ales o bogată inventivitate ritmică, cu multe formule asimetrice, unde remarcăm influența binefăcătoare a dansului popular românesc. Marele muzicolog George Breazul evidenția la cursurile sale de istoria muzicii românești „noul" la Ion Dumitrescu sub raport ritmic, într-o epocă muzicală, în care, după cum relata în mod just Olivier Messiaen, au fost exploatate aproape pînă la saturație toate mijloacele de expresie, cu excepția ritmului. Toată muzica cvartetului este în-

Scanned with OKEN Scanner

văluită într-o undă de umanism, iar emoţia artistului, în redarea acestei situaţii se transmite nemijlocit auditorului. Aici melodica cantabilă constituie scheletul viguros ce susţine echilibrul ca şi culoarea ; totul în această operă este viaţă şi în ciuda unor lungimi, trecerea de la o stare la alta este foarte frumos concepută.

Marii creatori — şi orice slujitor al artei trebuie să tindă a deveni unul — au fost chinuiţi, obsedaţi de mesajul lor artistic. Aici stă secretul biruinţei lor creatoare ! Şi sub acest raport, plin de înalte şi nobile semnificaţii, Paul Constantinescu rămîne unul dintre compozitorii care se detaşează cu demnitate şi ardoare. Cercetîndu-i profund lista imensă a opusurilor sale, realizate în mai puţin de trei decenii de viaţă, îi vom simţi autenticul talent creator manifestat cu multă expresie în formă şi foarte grăitor al unor fapte în conţinut. A avut poate cele mai bogate şi variate surse de inspiraţie dintre toţi compozitorii români : melosul popular, extras fie din cîntecul lung, fie din bocet, baladă, cîntecul de nuntă, înaripatele dansuri ţărăneşti, din cîntarea bisericească — şi în acest sens citǎm diatonicul cîntec de strană din toate regiunile ţării, coloritul mai oriental, cromatic, al cîntării psaltice, ca şi austeritatea şi hieratismul cîntării bizantine, toate acestea cunoscute mai ales prin intermediul colaborării cu eruditul nostru bizantinolog I. D. Petrescu şi cercetarea minuţioasă a străvechilor codice muzicale româneşti, au avut un rol hotărîtor — la care trebuie să adunăm rodnica experienţă a unor mari exponenţi ai şcolilor naţionale de pe continent ce l-au influenţat. Pe de o parte concepţia sa melodică — modală prin excelenţă, — relevă un arhaism evocator, plin de o nobilă expresie, pe de altă parte puncte comune cu un Enescu şi Messiaen, promotorii unei gîndiri componistice noi, evoluate şi vizionare. Dintre cei vechi, Anton Pann şi D. G. Kiriac i-au fost apropiaţi ca sensibilitate artistică în foarte multe privinţe şi nu exagerăm afirmînd că au avut cu certitudine o înrîurire,

Scanned with OKEN Scanner

de loc neglijabilă, asupra formării sale de compozitor, — ne referim la aspectul viziunii modale. Spre deosebire de mulţi compozitori eclectici din secolul al 20-lea, adăpaţi la prea multe izvoare, Paul Constantinescu a izbutit să fie într-adevăr el însuşi, obţinînd o extremă varietate melodică modală, însă mai puţin convingătoare sub aspectul ritmic, o plăcută şi senină armonie — în limitele funcţionalităţii, — o limpezime de cristal a formei, precum şi o robustă paletă timbrală. Muzica sa ni se prezintă atît de românească în esenţa sa, încît avem impresia că aparţine direct marelui patrimoniu anonim. În prima etapă a creaţiei sale de cameră apar cele „Două studii în stil bizantin" pentru trio de coarde, cu o delicată şi expresivă nuanţă neoclasică şi cele „Patru fabule" pentru pian, de un inspirat colorit postimpresionist. Urmează suita „Din cătănie" — trei caricaturi muzicale pentru 2 corni, 2 trompete, baterie şi pian — în care elemente de grotesc muzical sînt admirabil îmbinate cu altele de „scherzando" şi umor prin intermediul unei subtile instrumentaţii. O neaşteptată revenire la climatul ascetic al muzicii medievale : „Sonatina în stil bizantin" pentru cello solo, în care sînt dezvoltate convingător principiile polifoniei aparente în cadrul monodiei, cu o esenţă modală cuceritoare. „Sonatina pentru vioară şi pian" reprezintă o izbutită fuziune între elementele folclorului românesc şi principiile muzicii clasice, cu un colorit viu, tineresc şi mai cu seamă de un remarcabil echilibru sub raportul instrumentaţiei. A mai scris piese instrumentale pentru pian (celebra „Toccata"), cello şi pian („Cântec vechi" după o temă de Anton Pann), pline de sevă melodică.

Paul Constantinescu rămîne o personalitate pregnantă, neobligată să se urce în remorca libertarismului haotic, pentru a crea şi a fi luat în seamă. Cînd ascultăm operele sale, avem impresia că ne apropiem tainic de o arie de inefabilă frumuseţe românească, căreia i-au dat fascinante tălmăciri poetice : Eminescu, Arghezi,

Scanned with OKEN Scanner

Blaga, plastice : Brâncuşi, Luchian, Ţuculescu, şi muzicale : Enescu, Jora, Kiriac, Cuclin, Andricu, Negrea, Drăgoi, ca să amintim doar cîţiva, iar torţa focului său sacru a fost transmisă mai departe mult dotaţilor tineri creatori formaţi în anii României Socialiste.

Tabloul muzicii de cameră româneşti nu poate fi desigur complet dacă nu vom menţiona pe Alexandrescu Romeo (muzică de cameră şi instrumentală : „Suita nr. 1 pentru pian" — Menţiunea a II-a la Premiul „George Enescu" 1925, „Allegretto rustico" pt. pian, Premiul al III-lea „George Enescu" 1940, „Sonata pt. pian" (1956), „Sonatina pe teme populare", Nicolae Buicliu („Cvartet de coarde în sol minor" şi „Cvartet de suflători"), Nicolae Chilf („Suita pentru copii pentru pian"), Mircea Chiriac („Serenada pentru vioară şi pian", „Cvartet de coarde", „Sonatina pentru vioară şi pian"), Alma Cornea Ionescu („Din lumea copiilor, „33 piese miniaturi pentru pian", „Bagatele pentru pian", „Suita pentru pian"), Eugen Cuteanu („Sonata în stil clasic pentru vioară şi pian"), „Sonata pentru pian în do minor", „Cvartet de coarde", „Cinci piese pentru tineret pentru vioară şi pian"), „Grigoraş Dinicu („Hora staccato", „Hora spiccato", „Hora de concert în fa diez minor", în care reliefează o excelentă cunoaştere a tehnicii viorii ; de altfel acest autentic artist român s-a bucurat chiar de aprecierea unor mari violonişti ca Heifetz şi Menuhim), Florin Eftimescu („Sonata pentru vioară şi pian", „Din lumea copiilor" — suită pentru pian, „Suită pentru vioară şi pian", „Sonata pentru pian"), Grigore Ghidionescu („Piese pentru pian", „Sonate pentru pian" cu care a obţinut premii de compoziţie la Budapesta (1924), menţiunea I la concursul „George Enescu" — suită pentru sextet de suflători şi pian, după poveştile lui Petre Ispirescu şi „Cvartet de coarde"), Vinicius Grefiens („Sonata pentru pian", „Patru miniaturi pentru pian"), Victor Iusceanu („Cvartet de coarde", „Pastel de toamnă pentru 6 celli"), Hilda

Scanned with OKEN Scanner

Jerea („Sonata pentru pian" — menţiunea a 2-a la Premiul „George Enescu" din 1934, „Suita în stil românesc", „Dansuri româneşti pentru vioară şi pian", „Tabăra de munte", „Suită pentru pian", „Mici piese pentru pian la patru mîini"), Jodal Gabor („Sonatina pentru pian", „Cvartet de coarde nr. 1"), Kozma Géza („Sonata pentru cello şi pian", „Cvartet de coarde nr. 3"), Markos Albert („Cvartet pentru flaut, violină, violă şi cello"), Iuliu Mureşianu („Cvartet de coarde în la minor", „Bocete şi dansuri româneşti pentru cvintet de coarde"), Iosif Trozner („Cvartet de coarde", „Sonata pentru vioară şi pian"), Alexandru Velehorschi („Cvartet de coarde", „Sonata pentru vioară şi pian", „Sonata quasi una ballata pentru cello şi pian"), Mauriciu Vescan („Mică suită pentru pian", „Scherzo pentru vioară şi pian", „Sonata pentru pian"), Mircea Hoinic („Suite instrumentale şi lieduri"), Vasile Ijac („Cvartet de coarde") şi mulţi alţii.

Un foarte mare număr de lucrări au fost realizate de către tînăra generaţie de compozitori, formată în primele două decenii ale României Socialiste. Lucrări ce conturează o policromă panoramă muzicală, unde în ciuda unei mari varietăţi stilistice se remarcă şi o unitate de conţinut, rezultantă firească a inspiraţiei majorităţii compozitorilor din folclorul românesc ca şi din specificul dialectic al epocii noastre.

O bună parte sînt foarte legaţi de marea tradiţie a romantismului muzical al veacului trecut, dar nu s-ar putea afirma că ei nu experimentează cu succes şi unele mijloace de expresie, contemporane, cu ajutorul cărora valorifică elemente tipice cîntecului popular autohton.

Muzica de cameră scrisă de Dumitru Bughici ni se prezintă caracteristică în această orientare. „Suita pentru vioară şi pian" are la bază teme simple, cantabile, unele preluate direct din folclorul bănăţean, cum ar fi

Scanned with OKEN Scanner

nostalgicul cîntec „Pe marginea Dunării"... Mai evoluate ni se prezintă cele „Șase piese pentru pian" ca și larg accesibila „Fantezie pentru trompetă și pian", urmată de un luminos „Divertisment pentru vioară, cello și pian" și o poetică suită : „Imagini din viața copiilor" concepută pentru piano solo. Dacă stilul lor este într-un fel tributar școlii neoromantice ruse, expresiva „Sonată pentru vioară și pian" ca și dramaticul „Cvartet de coarde" terminat în anul 1968 marchează o altă orientare, aceea spre muzica de cameră din ultima perioadă creatoare a lui George Enescu precum și a altor exponenți ai muzicii contemporane din prima jumătate a veacului 20. Marile coordonate ale muzicii clasice sînt păstrate : cantabilitatea, spiritul tonal — însă mult lărgit — al armoniei și simplitatea instrumentației, însă întotdeauna eficientă. Atras de muzica de jazz, autorul a dat la iveală o plăcută lucrare cu ecouri ale artei sonore puternic sincopate, concepută pentru formația „Musica nova", condusă de colega sa, compozitoarea Hilda Jerea. Dragostea constantă și pasionată pentru muzica de cameră a fost ilustrată și în ampla sa lucrare de muzicologie : „Suita și sonata", distinsă cu premiul Academiei Române.

Pianist de valoare universală, Valentin Gheorghiu a izbutit să-și găsească timp și pentru activitatea componistică ! Temperament romantic prin excelență, el creează lucrări influențate direct de marele curent al secolului al 19-lea, nu lipsite de subtile nuanțe folclorice, cum sînt : „Cvartetul de coarde în fa major", „Sonata pentru pian" — cu care obține mențiunea I-a la Premiul „George Enescu" din anul 1946. O etapă superioară o reprezintă acea în care a reușit să contureze cu un meșteșug creator poetica „Sonată pentru cello și pian", nu o dată tălmăcită cu caldă și nobilă expresivitate de către autor și minunatul și neîntrecutul nostru violoncelist, Radu Aldulescu. Tot în lista opusurilor sale întîlnim și popularul „Trio pentru vioară, cello și pian",

Scanned with OKEN Scanner

imprimat la „Supraphon", (GLPM 206) editat şi mult interpretat în ţară ca şi în străinătate şi „Coral în re minor pentru orgă". Valentin Gheorghiu, ce s-a impus ca un excelent cunoscător al genului, posesorul unei tehnici componistice solide şi în egală măsură creatorul unei arte cu sonorităţi delicate, generate de „voluptatea superioară" a muzicii de cameră de care a fost atras în mod deosebit, împreună cu fratele său, violonistul Ştefan Gheorghiu şi violoncelistul Radu Aldulescu au pus bazele unui remarcabil „trio" instrumental românesc, care reprezintă cu succes muzica românească de cameră în multe ţări cu o intensă viaţă artistică.

O orientare neoromantică, legată de o muzică simplă şi cantabilă se poate urmări în compoziţiile lui Liviu Ionescu : „Sonatina pentru flaut şi pian" şi „Sonata pentru vioară şi pian" sau în numeroasele şi inspiratele piese camerale ale lui Ervin Iunger — „Sonata pentru vioară şi pian", „Sonatina pentru vioară şi pian", „Sonata pentru violă şi pian", „Cvartetul de coarde nr. 1", „Sonata pentru vioară solo" şi multe altele. Dacă Liviu Ionescu a fost constant preocupat să valorifice cîntul popular românesc, Ervin Iunger prezintă şi unele influenţe ale muzicii populare maghiare ca şi cele ale clasicului muzicii maghiare : Zoltan Kodaly.

Tradiţionalist în preocupările sale creatoare şi estetice, în sensul înalt şi nobil al noţiunii, Ştefan Mangoianu a dat naştere unor expresive piese instrumentale, pline de sevă folclorică, atît de românească în esenţa ei şi în acest sens citäm : „Feciorească" pentru pian, „Buciumata" pentru pian şi savuroasa piesă „Burlesca", studiu de expresie pentru 6 instrumente de suflat, pian şi percuţie — premiul al 2-lea la concursul naţional în cinstea Festivalului mondial al tineretului şi studenţilor de la Moscova, în anul 1957. Pe aceeaşi linie, adică a exploatării a tot ceea ce este autentic şi viu în folclorul de azi şi în trecut, se înscrie şi muzica lui Radu Paladi, o artă în care se reflectă parcă imaginea

Scanned with OKEN Scanner

viguroasă şi senină a ţăranului român. „Suita pentru pian" dar mai ales dinamicul şi inspiratul „Cvartet de coarde" — cu o instrumentaţie strălucitoare, generatoare de plăcute efecte coloristice — rămîn o mărturie a intenselor preocupări artistice ale compozitorului, care de altfel este şi un deosebit de valoros pianist.

O activitate foarte vie în ramura muzicii de cameră se evidenţiază mai ales la Petra Carmen Basacopol. Îmbinarea armonioasă între mijloacele de expresie tipice artei muzicale populare din ţara noastră şi procedeele neoromantismului muzical — în general pe o bază diatonică şi mai puţin cromatică, cu un auster concept modal — este specifică în muzica unor creaţii instrumentale ca : „Rondo" pentru pian, „Suita pentru flaut şi pian", „Sonata pentru vioară şi pian" (premiul la concursul naţional în cinstea Festivalului mondial al tineretului şi studenţilor de la Varşovia din anul 1955), „24 imagini pitoreşti" (suită pentru copii concepută pentru piano solo), „Suita pentru harpă", „Trio pentru vioară, cello şi pian" şi „Sonata pentru harpă solo". O evoluţie spre un limbaj mai evoluat — armonic şi timbral — se distinge în alte creaţii : „Impresii din muzeul satului" — suită de concert pentru pian, „Imagini din valea Crişului", pentru vioară şi harpă, „Sonata pentru flaut şi harpă", aceasta din urmă s-a bucurat de un real succes într-o ţară cu o bogată tradiţie culturală cum este Republica Federală a Germaniei, încununat în cele din urmă de un bine meritat premiu de compoziţie.

Influenţat la început de profesorul său Mihail Andricu, Cornel Trăilescu compune o luminoasă „Suită pentru pian", urmată de un valoros „Cvartet de coarde" cu un colorit pastoral în substanţa sa melodică, de un remarcabil echilibru sonor şi arhitectural. Înrîurirea muzicii franceze impresioniste se resimte în „Sonata pentru vioară şi pian" şi în mai mică măsură în „Preludiu şi cîntec de leagăn pentru harpă", ca apoi să-şi găsească un stil propriu, în care se integrează rodnica ex-

Scanned with OKEN Scanner

perienţă a neoclasicismului interbelic, în creaţii cum sînt „Sonata pentru oboi şi pian", dar mai cu seamă excelentul „Cvintet de suflători", mediteranian prin seninătatea sa plăcută, realizată prin meşteşugite şi viu colorate îmbinări timbrale.

După cum am mai spus, la toţi aceşti compozitori se poate observa în mod limpede influenţa concepţiei componistice a romantismului muzical, dar în acelaşi timp şi integrarea unor elemente tehnice de provenienţă mai nouă cum sînt cele politonale sau polimodale, o înclinaţie — la unii mai evidentă — spre o varietate şi asimetrie ritmică, ca şi o utilizare a unei instrumentaţii cînd mai tributară tradiţiei, cînd mai emancipată, reliefînd adesea un expresiv inedit sonor. Toată această constelaţie componistică este însă mai organic legată de conceptul tonal clasic, chiar şi atunci cînd evidenţiază şi unele aspecte legate de un limbaj mai apropiat de caracterul muzicii secolului nostru şi nu întîmplător ei au obţinut o artă ce se adresează poate cel mai direct marelui public. Dar ceea ce constituie caracteristica cea mai pozitivă a muzicii lor este puternicul colorit autohton şi în această privinţă ei relevă afinităţi cu exponenţii multor şcoli naţionale din lumea întreagă. Aceştia pot fi mulţumiţi în general de rodul muncii lor, deoarece într-o epocă cînd nu o dată se manifestă divorţul aproape total între creator şi marele public, muzica lor a izbutit, trecînd dincolo de profesie, să se identifice cu eternul uman al tuturor timpurilor. Iar în acest sens unele stîngăcii formale ca şi un anume spirit conservator pot fi trecute cu vederea.

O orientare mai aparte o relevă lucrările acelor tineri compozitori români, asupra cărora spiritul nou al artei muzicale a secolului nostru a avut o mai puternică înrîurire. Din capul locului ţinem a preciza că ei rămîn încă ancoraţi în tradiţie, în sensul menţinerii noţiunii de concept melodic clasic — de cele mai multe ori modal şi în general cromatic. Dar avem de a face cu alt

Scanned with OKEN Scanner

tip de melodie, mai sinuoasă şi cu o cantabilitate mai puţin senină, mai puţin edulcorată, de o expresie mai aspră, mai virilă. Dacă compozitorii pe care i-am descris mai sus erau preocupaţi cu precădere de valorificarea conceptului armonic, aceştia pe care îi analizăm în momentul de faţă — Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Theodor Grigoriu, Walter Mihai Klepper, Andreas Porfetye, Adalbert Winkler, Zoltan Aladar şi alţii — se îndreaptă cu curaj spre o creaţie polifonică evoluată, în care armonia este o rezultantă a suprapunerii denselor şi viguroaselor linii polifonice. Neobarocul muzical al perioadei cuprinse între deceniile 2 şi 5 ale veacului nostru a exercitat indiscutabil o mare influenţă asupra formării lor. Chiar dacă se folosesc de anumite tipare consacrate ca fuga, passacaglia, sonata, rondo ale muzicii clasice, arta lor conţine o autentică şi concentrată expresivitate, însă cu alte nuanţe, reliefînd un puternic şi nou umanism, alimentat de intensele frămîntări psihice ale omului contemporan. Sub raportul mijloacelor de expresie se cuvine a cita unele valorificate cu mult succes ca, un modalism larg cromatic — uneori se distinge şi utilizarea tehnicii seriale, în mod liber şi cu un specific ceva mai tradiţional — o ritmică care adesea este variată, opusă cvadraturei clasice, integrînd atrăgătoare formule folclorice cu savuroase poliritmii şi polimetrii şi o saturată polifonie neobarocă, influenţată de Bartok, Hindemith, Honegger, Strawinsky — din perioada medie, Enescu, iar în ceea ce priveşte instrumentaţia, se remarcă o bogată fantezie, încercînd şi de cele mai multe ori izbutind a obţine „noul", grefat însă cu soliditate pe scheletul robust al unei trainice baze tradiţionale. Lucrările lor marchează în mod cert o nouă etapă în istoria muzicii româneşti şi constituie lărgirea conceptului clasic printr-o cultivare a unei fericite fuziuni între trecut, prezent şi viitor, pe de o parte, între naţional şi universal, pe de altă parte şi dobîndesc un tot unitar bine conturat, cu alte cuvinte o artă de o

Scanned with OKEN Scanner

nobilă substanță, generată de o gîndire estetică evoluată.

Aceste aspecte nu se desluşesc în muzica compozitorilor prin rețeaua unor simboluri sensibile. Căci ele sînt expuse clar şi direct şi nu exagerăm afirmînd că se desfăşoară în jurul acestor cuvinte : inimă, libertate, încredere şi har... Arta lor ştie parcă să insinueze cu demnitatea milenară a poporului român, să se strecoare cu bărbăție şi mai ales să îmbine contrariile într-o vie şi pătimaşă unitate ! Şi poate de aceea marea ei bogăție şi netăgăduită amploare sînt identice cu simplitatea şi suavitatea ei. Este o generație care a dat ultimele lovituri „semănătorismului" şi „poporanismului muzical" pledînd pentru o artă nouă, aceea a zilelor şi secolului nostru, dar legată tainic prin rădăcini foarte adînci de sufletul poporului român.

În muzica lui Pascal Bentoiu întîlnim constant proaspătul, ingenuul, candidul, spontaneitatea şi harul, după cum în aspectele ei formale „noul" şi „vechiul" stau în bună înțelegere laolaltă ! Tot ceea ce se realizează este serios conceput şi bine cristalizat. Ne atrage atenția „Cvartetul de coarde" compus în anul 1953, neoromantic ca orientare şi dens conceput polifonic ; şi totuşi... conținutul său ne duce cu inima şi gîndurile undeva departe, spre obîrşiile tainice ale poporului român. Dar cea mai inspirată lucrare a sa rămîne minunata „Sonată pentru vioară şi pian", scrisă sub „starea de vis" a ultimei perioade enesciene. O muzică ce se desfăşoară cînd molcom, doinit, ca pasul sfios al căprioarei în codrii seculari, ca un curat cîntec de dor, de un ritm foarte liber, improvizatoric, desprins din nostalgicul cîntec lung moldovenesc, cînd ne apare mai dinamică, străbătută de capricioase ritmuri de dans, metamorfozate cu subtilitatea „alchimistului muzical" care este Pascal Bentoiu... Mai ales în prima parte se plăsmuieşte delicat o nouă intuiție a timpului raportată la muzica clasică în general şi credem că este mai convingător un

Scanned with OKEN Scanner

asemenea inedit care nu renunţă la esenţa milenarului melos modal al folclorului românesc, decît o muzică neoclasică cu „başi falşi" ! Muzica extatică a „Sonatei pentru vioară şi pian" de Pascal Bentoiu este proiecţia dintr-un strat adînc al psihicului românesc.

Aceeaşi comuniune spirituală se desprinde din muzica lui Theodor Grigoriu, unul dintre cei mai autentici lirici ai tinerii generaţii de creatori. „Cvartetul de coarde nr. 1" — scris în anul 1943 şi distins cu menţiunea a 2-a a premiului „George Enescu" în anul 1944 — anunţă un adevărat talent pe firmamentul muzicii româneşti, al unui nou profil de epocă. „Pe Argeş în sus" — suită pentru cvartet de coarde — este poate cea mai populară lucrare creată în muzica autohtonă din primele două decenii ale României Socialiste. Un limbaj inspirat din folclor, de un vibrant fior poetic şi cu discrete ritmuri dansante, unificat cu ajutorul unei bogate fantezii armonice şi mai ales timbrale, în general cu un colorit modal diatonic, se evidenţiază chiar la un prim contact cu auditoriul. Deşi nu aduce nimic nou faţă de complexitatea modală şi arhitecturală a Concertului pentru cvartet de coarde de Paul Constantinescu, Theodor Grigoriu are marele merit de a fi creat un specific naţional pe alte coordonate, depinzînd de alţi parametrii muzicali. În paginile sale, ce redau universul poetic al unui Ion Pillat, de o noblețe reţinută, muzica parcă se identifică, mai cu seamă în momentele lirice, cu toate parfumele suave şi ne îndreaptă ochii, în ambianţa cristalină dintr-o noapte înstelată de vară, către lumina depărtată a stelei cea mai din fundul Căii Robilor...

Cîtă dreptate avea Lucian Blaga cînd spunea că „eul se mişcă în octave : e veşnic altul şi totuşi acelaşi ton"...

Wilhelm Georg Berger este compozitorul român care posedă poate cele mai multe premii naţionale şi internaţionale de compoziţie, dar în acelaşi timp făptura cea mai modestă pe care am cunoscut-o vreodată... S-a

Scanned with OKEN Scanner

format lent și profund, prin intermediul unei munci intense și susținute, pornind de la neoromantismul tîrziu al unui Max Reger, neobaroculuí Paul Hindemith și în cele din urmă s-a conturat adăugînd experiența unui expresiv modalism cultivat de Enescu și Messiaen. Violonist și violist de un incontestabil talent, cu o convingătoare activitate artistică fie în orchestra Filarmonicii „George Enescu", fie în Cvartetul Uniunii Compozitorilor din Capitală, Wilhelm Berger a îndrăgit muzica de cameră de mic copil. I-a dedicat nenumărate studii ce au culminat cu remarcabilul său ghid muzical, toate la un loc pagini extrem de valoroase în contextul general al muzicologiei românești contemporane. Lista opusurilor sale este impresionantă și citățm în acest sens pe cele mai cunoscute : „Sonata pentru violă și pian", „Cvartetul de coarde nr. 6", „Cvartet pentru instrumente de suflat", „Nonet pentru coarde și suflători", „Sonata pentru violină și pian" și mai ales „Sonata pentru violină solo" distinsă cu premiul „Prince Rainier III Monaco" în anul 1964. Dacă am defini climatul muzicii sale, credem că un singur cuvînt ar sintetiza totul : interiorizare. Se distinge un sentiment meditativ, de un discret lirism postenescian, care reflectă parcă dureroasa și ireparabila pierdere a unuia dintre copiii săi dragi, în urma unui regretabil accident. Unele pagini relevă și un tragism, o resemnare tristă, poate metaphizică, ce ne amintește de cuvintele lui Lucian Blaga : — „Oprește Doamne ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea" ! Dar în egală măsură se profilează și o seninătate, de o clasică măreție, regăsirea unui echilibru psihic pierdut, prin intermediul celei mai miraculoase și sublime dintre arte : muzica.

Fără a fi cele mai expresive creații ale lui Dumitru Capoianu, „Sonata pentru violă și pian" și „Cvartetul de coarde" — ambele scrise între anii 1952—1954 — reprezintă lucrări în care tradiția clasică este îmbogățită

Scanned with OKEN Scanner

cu precădere sub raportul armoniei și al instrumentației. De altfel în muzica sa de film și simfonică — domeniu în care Dumitru Capoianu s-a realizat — tot aceste două coordonate contribuie foarte mult la succesul artei sale, spontană, deosebit de luminoasă și antrenantă prin dinamismul ei debordant.

Spiritul rațional și antiromantic al muzicii lui Paul Hindemith a exercitat o înrîurire pozitivă asupra temperamentului componistic al lui Walter Mihai Klepper. În echilibrata și minuțios construita „Sonată pentru pian", autorul face un elogiu orientării neoclasice și într-o măsură această predilecție se simte în stilul ei ponderat. Totul se desfășoară în limitele unui tonal extins foarte mult, nu ca în „Sonata pentru flaut și violă" scrisă mai tîrziu într-o tehnică serială cu forme baroce. În aceasta din urmă, dacă dispare aproape total simțul tonal, rămîne totuși o melodicitate cantabilă și expresivă, condusă printr-o meșteșugită concepție polifonică, suficient de densă în ambitusul mai limitat al dualismului instrumental ales.

Ascultînd muzica de cameră a lui Nicolae Beloiu — „Suita pentru două viole" și „Concert de cameră" — avem impresia că în neobarocul său sonor pathosul este exact ca un raționament și tot atît de durabil. Accentuatul său simț polifonic, densitatea politonală și atonală și măiastra scriitură a coardelor cu sclipitoare mozaicuri ritmice, sînt infinit amplificate de autenticul său talent, ce le dă parcă zgomotul și freamătul mărilor...

Myriam Marbé se afirmă în muzica de cameră românească prin „Suita Din lumea copiilor" pentru pian solo, lucrare ce împreună cu „Sonata pentru violă și pian" conturează o fază neobarocă, cu o bogată inventivitate melodică, tratată prin prisma unui dens concept linear. Asimilarea expresionismului muzical vienez — mai cu seamă a creațiilor lui Schönberg și Berg — o determină să integreze în muzica ei și tehnica atonală, însă nu prin sisteme sever organizate. Drama-

Scanned with OKEN Scanner

tismul concentrat și laconismul „Sonatei pentru pian" — cu care obține mențiune la concursul de la Mannheim în anul 1961 — manifestate în egală măsură și în tripticul pianistic „Preludiu, coral și fugă", precum și în ciclul de „Piese pentru pian" anunță o nouă etapă, cu un stil muzical mai original, ce evidențiază o puternică frămîntare sufletească. „Sonata pentru clarinet și pian" și deosebit de inspirata „Sonată pentru două viole" — realizată cu o măiestrie componistică demnă de admirație — reprezintă puncte culminante în acest climat stilistic, în general mai sumbru, dar nelipsit de luminișuri liniștitoare. În muzica compozitoarei Myriam Marbé, atît de departe de efectele spectaculoase, conștiința lucidă, sentimentul unei grandori care trebuie să nu se stingă și un anume fel de a concepe arta — cu sobrietate — sînt garanții neîndoioase de o veritabilă vitalitate spirituală.

Coleg de conservator cu Myriam Marbé, Andreas Porfetye ne dezvăluie un temperament componistic foarte asemănător în multe privințe : predilecția pentru polifonie și formele tipice preclasicismului și neobarocului muzical, o cantabilitate penetrantă, ce evoluează de la tonal spre un acerb cromatism, ce zdruncină puternic sistemul funcțional, o mare economie de mijloace în conturarea limbajului muzical și orientarea la început spre estetica lui Paul Hindemith, mai apoi spre aceea a unui Schönberg, Berg, și Webern din prima sa fază componistică. A compus foarte multe lucrări, dintre care credem că cele mai realizate sînt : „Passacaglia și fugă pentru orgă", „Sonata pentru corn și pian", „Toccata, coral și fugă pentru orgă", „Cvintet de suflători", „Sonata pentru orgă", „Piccola Sonata pentru violină și orgă", „Sonata pentru cello și pian" și „Sonata pentru pian". Dragostea sa fierbinte pentru genul pretențios al muzicii camerale ca și pentru unul din maeștrii ei în secolul nostru, se reliefează din plin în cuprinzătorul studiu închinat lui Paul Hindemith. Iar în austeritatea

Scanned with OKEN Scanner

muzicii lui Andreas Porfetye străbate voalat un delicat lirism, ce ne dă impresia că ar vărsa parcă pacea în sufletul celor înrăiţi de o viaţă care le-a oferit prea puţine satisfacţii şi tămăduieşte pe cei veşnic revoltaţi şi dominaţi de duhul rău al angoasei. De altfel aceleaşi sentimente nobile se relevă şi în concertele vocal-camerale conduse de compozitor, de data aceasta în calitate de interpret, în care sînt tălmăcite cu o fină sensibilitate artistică capodoperele preclasicismului muzical.

Unind într-un tot unitar expresiv, atît elemente ale folclorului românesc şi maghiar cît şi cele ale muzicii culte contemporane, nelipsite de un pregnant melos modal cromatic — uneori tinzînd spre „totalul cromatic" — şi dezvoltat în ambianţa unei „stufoase" polifonii imitative, generate de un nou clasicism, Zoltan Aladar a scris puţine lucrări, dar întotdeauna pline de vigoare şi prospeţime şi cu un firesc arhitectural. „Nonetul "— lucrare mult îndrăgită de reputate formaţii de acest gen din Cehoslovacia — „Sonata pentru fagot şi pian" şi dramaticul „Cvartet de coarde" — expresionist în esenţa sa — sînt dovezi ale unei maxime exigenţe în această ramură a muzicii sale. Arta sa sonoră are o mare cursivitate, o expresie şi o generozitate a liniei de ansamblu, demne de evidenţiat.

Preocupări similare ne prezintă colegul său de generaţie Adalbert Winkler, ceva mai armonic în concepţia componistică şi bineînţeles mult mai fecund. De la „Suita pentru pian pe teme maghiare", tributară într-un anumit sens — melodic şi armonic — lui Zoltan Kodaly, la neoclasicele piese „Sonata pentru clarinet şi pian", „Şapte bagatele pentru pian" şi „Sextet pentru instrumente de suflat şi pian", se remarcă o evoluţie lentă, dar convingătoare, de la simplu spre complex, de la pastoral spre interiorizare, de la un stil mai eclectic spre un altul mai personal. Tot în acest climat neoclasic se înscrie şi „Cvartetul de coarde" de Virgil Oniţiu, de un lirism frapant rafinat, cu o excelentă

Scanned with OKEN Scanner

conducere a vocilor polifonice. Orientări neoclasice, dar mai apropiate de folclorul românesc, mai pot fi semnalate la cei mai tineri compozitori români ce s-au afirmat după al 6-lea deceniu al secolului nostru : Corneliu Cezar (a scris o foarte dramatică „Sonată pentru pian"), Grigore Nica („Sonata pentru pian", „Cvartetul de coarde, piese instrumentale, de un cuceritor lirism şi realizate cu un meşteşug creator, în care se relevă o foarte originală concepţie modală, polifonică şi ritmică) Paul Rogojină (trei sonate pentru pian, bine construite şi foarte eficiente sub raportul scriiturii instrumentale), Irina Odăgescu (autoarea unei poetice sonate pentru vioară şi pian), Anton Zeman, Vasile Spătărelu (compozitori cu mult talent şi bine pregătiţi profesional, ce-şi desfăşoară intens activitatea la Iaşi, în cadrul conservatorului respectiv), George Draga (talent creator autentic dublat de o apreciabilă înclinaţie spre analiza muzicologică în adevăratul sens al cuvîntului) şi mulţi alţii, cu toţii dotaţi, tineri compozitori care promit foarte mult !

Frumoase rezultate au obţinut un număr de loc neglijabil de tineri compozitori din ţara noastră, care s-au orientat febril spre muzica modernă universală ce s-a conturat după cel de al 2-lea război mondial. Redăm cele afirmate de către muzicologul Ştefan Niculescu în revista „Muzica" (nr. 6/1967 pag. 32) :

„În prima jumătate a secolului nostru au apărut în creaţia muzicală diferite orientări artistice care, asemenea unui proces de diviziune a muncii, au dezvoltat fiecare, cu preponderenţă, cîte un singur aspect al limbajului muzical. Dintre acestea, cele care au influenţat muzica occidentală, după cel de al doilea război mondial, sînt :

— şcoala vieneză, în special Webern, care a propus organizarea serială a înălţimilor ;

— orientarea folclorică, începută de Strawinsky, Enescu, Bartók etc. şi continuată de Messiaen, care a

realizat primul o organizare lucidă şi complexă a ritmului ;

— arta lui Varèse, care a atras atenţia asupra blocurilor sonore, asemănătoare viitoarelor obiecte sonore din muzica concretă, un fel de acorduri fără funcţionalitate, cu o valoare autonomă şi pe care urechea nu le mai poate analiza drept suprapuneri distincte de sunete, acestea fuzionînd într-un tot indivizibil ;

— compozitorii din orientarea folclorică şi Varèse care, totodată au emancipat şi sectorul percuţiei, făcînd astfel loc, din plin, pătrunderii zgomotului în muzică.

Orientările amintite, preocupate fiecare în genere numai de o componentă a limbajului muzical (sau de un grup de componente înrudite), au fost nevoite să neglijeze într-o oarecare măsură evoluţia celorlalte componente, datorită imposibilităţii de a investiga în adîncime, cu egală eficienţă, toate fronturile creaţiei. Astfel, Webern merge pînă la capăt în organizarea serială a înălţimilor, dar nu se interesează decît sporadic de evoluţia ritmului sau a percuţiei ; Strawinsky, dimpotrivă, plecînd de la folclorul arhaic rus, reîmprospătează tocmai ritmul şi lărgeşte posibilităţile percuţiei, dar rămîne, în schimb, neoclasic în organizarea înălţimilor şi a formei etc.

Toate aceste aspecte inedite ale limbajului, apărute în contexte în care celelalte aspecte rămîneau în parte tradiţionale, se cereau preluate, regîndite şi unificate într-un univers sonor reînnoit în toate dimensiunile sale. Evident, un asemenea proces de sinteză nu mai era posibil pe baza concepţiei clasice a tonalităţii. Chiar şi Bartok, tradiţional în unele privinţe, recurge la şirul lui Fibonacci pentru structurarea unor factori ai limbajului său. Messiaen însă, în piesa pentru pian «Mode de Valeurs et d'Intensités», din «Quatre Etudes de Rythmes», datînd din 1949, realizează cel dintîi, pe bază modală, organizarea adecvată a tuturor factorilor cu care operează (înălţime, durată, intensitate) şi care

Scanned with OKEN Scanner

au roluri egale în construcţia operei. O încercare similară, în care însă componentele limbajului, fără să aibă roluri egale, sînt determinate de seria de înălţimi, găsim în «Concertul op. 24» de Webern, datînd din 1934."

De aici şi pînă la ideea deosebit de originală de a structura *nu* modal ci *serial* toţi factorii limbajului tradiţional, emancipînd fiecare ramură a sa, este un pas foarte mic. Şi iată că în mod firesc a luat naştere ideea de a utiliza o tehnică a *„serialismului integral"*. Adică, crearea seriilor de înălţimi, durate, intensităţi şi timbruri — ca mai tîrziu să fie inclusă şi o a cincea însuşire a sunetului : spaţiul, precum şi a rezultantelor lor : densitate, şi complexităţi acordice. În interesanta lucrare de muzicologie a eminentului compozitor, dirijor şi pianist francez, Pierre Boulez — «Penser la musique aujourd'hui» — sînt expuse principiile de bază ale acestei tehnici noi şi ca urmare se obţin aşa-zisele microstructuri, care vor fi şi ele serializate, încadrate şi minuţios aranjate în macrostructurile arhitecturii generale.

În anul 1955, compozitorul grec Iannis Xenakis — originar din România — fost elev al lui Messiaen şi în acelaşi timp colaborator al ilustrului Le Corbusier, în calitate de arhitect, dă la iveală în „Gravesaner Blätter" nr. 1 un substanţial articol intitulat simbolic „Criza muzicii seriale". Autorul acestui studiu, ce a produs furtunoase discuţii, susţine că în contrapunctul muzicii seriale post-weberniene se relevă o contradicţie între „sistemul polifonic linear şi rezultatul auzit, care e suprafaţă, masă".

„În adevăr — spune Ştefan Niculescu în studiul amintit mai sus — folosirea concomitentă a figuraţiei seriale la mai multe voci polifonice îngrămădeşte un număr mare de sunete punctuale pe unitatea minimă de timp perceptibil, estompînd oarecum relieful fiecărei linii în parte. Acest fapt, micşorează perceperea

Scanned with OKEN Scanner

detaliului : muzica e sesizată ca un tot, ca o suprafaţă sau un volum alcătuit din puncte. E evident deci că, pe măsură ce creşte viteza de desfăşurare a unui asemenea complex polifonic, se pot schimba între ele sunetele acestuia, fără ca impresia de ansamblu să sufere. Structurarea serială a înălţimilor devine prin urmare, în acest caz particular, caz limită, inutilă.

Această tendinţă extremă în polifonia muzicii multiseriale a provocat o criză în legătură cu alegerea celui mai potrivit sistem de structurare a fenomenului în discuţie."

În consecinţă se impun alte două orientări : pe de o parte *aleatorismul* şi pe de altă parte găsirea unui nou sistem de organizare, adică realizat, după Iannis Xenakis, „din mii de sunete izolate a căror multitudine creează un eveniment sonor nou pe planul ansamblului".

Prin aleatorism, adică o muzică în care intervine „hazardul" interpretul devine şi compozitor într-o anumită măsură, deoarece el recreează piesa muzicală, căreia a priori autorul respectiv i-a lăsat mai multe soluţii în ceea ce priveşte redarea ei. Deşi se face mult caz în jurul acestei orientări, mai ales în Occident, ţinem a preciza că procedeul — şi trebuie luat ca atare şi nu sub aspect de curent ! — există în folclorul multor popoare, cu precădere în cel românesc, în muzica medievală tîrzie, în aceea a Renaşterii, în unele compoziţii ale barocului muzical, şi în muzica de jazz din zilele noastre, în sensul improvizaţiei — de pildă : marea tehnică de improvizaţie a vechilor organişti, ce admite infinite soluţii sau arta sonoră sincopată, unde se întrec virtuoşi instrumentişti în a obţine improvizaţii cît mai variate şi îndrăzneţe sub raportul tuturor elementelor de limbaj.

Cu totul altele sînt problemele ce-l frămîntă pe Iannis Xenakis, iar soluţia sa, foarte originală, este astfel formulată :

Scanned with OKEN Scanner

„Această contradicție internă a polifoniei va dispare dacă independența sunetelor va fi totală. În fond, combinațiile lineare și superpozițiile lor polifonice nemaifiind operante, ceea ce va conta va fi media statistică la un moment dat a stărilor izolate de transformare a componentelor. Efectul macroscopic va putea fi, deci, controlat de media mișcării obiectelor alese de noi. Rezultă introducerea noțiunii de probabilitate, care implică de altfel în acest caz precis calculul combinatoriu. Iată, în puține cuvinte, depășirea posibilă a categoriei lineare din gîndirea muzicală".

Astfel ia naștere, cu Xenakis, muzica stochastică, muzică bazată pe calculul matematic al probabilităților. În cartea sa „Musiques formelles", tipărită în 1963, într-un număr special din „La Revue Musicale", el dezvoltă etapele experiențelor sale : muzică stochastică (bazată pe calculul posibilităților), muzică markoviană (bazată pe teoria matematică a lanțurilor Markov), strategie muzicală (bazată pe cercetările matematice din domeniul jocurilor), muzica stochastică la ordinator (calculată de mașini electronice), muzică simbolică (bazată pe logica simbolică). Stăpînind cunoștințele matematicii moderne, aplicată astăzi în domenii dintre cele mai felurite (biologie, lingvistică, sociologie etc.), Xenakis își propune să o folosească în muzică. Pentru el, matematica nu e un scop ci un mijloc de a ajunge la artă, adică la posibilitatea de a da muzicii — spune Xenakis — „o bază rațională mai puțin trecătoare decît impulsul de moment, deci mai serioasă, mai demnă de înalta luptă dusă în toate domeniile de inteligența umană... Nu utilizarea fatală a matematicii — adaugă Xenakis — caracterizează atitudinea acestor cercetări, ci mai ales nevoia de a considera sunetele, muzica, asemenea unui vast rezervor de mijloace noi, în care cunoașterea legilor gîndirii și a creațiilor structurale de gîndire pot găsi un mediu de materializare (comunicare) absolut nou." [1]

[1] Ștefan Niculescu : *Op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Paralel cu aceste trei importante orientări — două asemănătoare prin ceea ce înțelegea Pierre Boulez „căutarea libertății prin disciplină" (ne referim la serializarea totală și la soluția oferită de Iannis Xenakis) — se dezvoltă și o preocupare intensă de a introduce „nemuzicalul", legat mai ales de zgomot, în cadrele tradiționalului „muzical" și așa iau naștere *muzica electronică* și *muzica concretă*. Acestea din urmă nu au deocamdată exponenți la noi în țară și de aceea nu insistăm asupra lor. Am accentuat mai mult serialismul integral, aleatorismul și „soluția Xenakis" — expusă în ampla sa carte intitulată „Musiques formelles" — deoarece ele au influențat în mare măsură pe o parte dintre compozitorii generației tinere — Aurel Stroe, Dan Constantinescu, Ștefan Niculescu, Cornel Țăranu, Tiberiu Olah, Vasile Herman, Dan Voiculescu, Anatol Vieru, Mircea Istrate, Alexandru Hrisanide, Octav Nemescu, Lucian Metianu, Mihai Mitrea Celarianu, Corneliu Cezar și alții — și în ultima vreme, ce-i drept în mai mică măsură, și pe maeștrii muzicii românești din generațiile vîrstnice ca Ludovic Feldman, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Sigismund Toduță și alții.

Toți acești tineri compozitori amintiți nu au făcut „salturi spectaculoase", ci și-au însușit în chip strălucit meșteșugul clasic, unii ajungînd la mult rîvnita măiestrie, ca apoi să treacă prin diferite faze creatoare, legate de neoclasicismul și neobarocul muzical, de un serialism mai liber, apoi sever integral, de procedee aleatorice și matematice, însă, aproape întotdeauna grefate pe un fundal comun : o certă sensibilitate artistică autohtonă. Și nu întîmplător, majoritatea dintre ei au obținut răsunătoare succese pe plan internațional ! Putem vorbi de existența unui nou moment în muzica românească, prin prezența unor lucrări în care se remarcă o foarte aparte intuiție a timpului — fără a se

Scanned with OKEN Scanner

renunța la coordonatele de bază ale temperamentului creator românesc — unde thematismul clasic este înlocuit prin athematism, noțiunea de repriză dispare cedînd locul variației continue a discursului muzical, realizat prin „tehnica structurilor" și nu a clasicelor forme arhitecturale, ca și printr-o altă organizare armonică, polifonică, ritmică și timbrală.

Pentru arta muzicală a lui Dan Constantinescu este caracteristică o evoluție lentă, de la o concepție componistică puternic ancorată în marea tradiție a clasicismului autohton și universal, spre una foarte evoluată, cultivată de mulți compozitori ce s-au afirmat în zilele noastre. Polifonist prin excelență — diametral opus fostului său profesor Mihail Jora, subtil armonist — Dan Constantinescu atrage atenția la început prin lucrări scrise sub influența directă a preclasicismului — de proveniență postrenascentistă — și în acest sens amintim : „Suita în stil clasic", „Sonata pentru pian", „Sonata pentru vioară și pian", „Cvartetul de coarde", „Suita pentru pian". Urmează lucrări în care tehnica componistică tinde spre o sinteză serial-modală, iar în acest context mai nou „Sonata pentru pian", „Sonata pentru vioară și pian", „Sonata pentru flaut și pian" reprezintă realizări finite. În anul 1964 dă la iveală o lucrare foarte importantă, atît pentru evoluția artistică a autorului ei cît și pentru definirea întregei panorame policrome a artei sonore românești moderne ; este vorba de prima *compoziție aleatorică* în țara noastră : „Trio pentru pian, vioară, clarinet", la care se adaugă „Variațiuni pentru vioară, violă, cello și pian", și „Sonata pentru clarinet" create în același spirit. Cu tot conținutul lor foarte nou, publicul nu a fost „șocat" la prima audiere, deoarece Dan Constantinescu a evitat, în ciuda inéditului sonor, tot ceea ce ar fi constituit „element senzațional" ! Autorul, a cărui artă conține o substanță muzicală reținută, nu a uitat că dintre toate artele, muzica e cea mai aproape de natura emotivă, intimă

Scanned with OKEN Scanner

a sufletului. Şi în ritmurile ei, nelimitate nici măcar de melosul liber conceput, adîncimile tainice, întotdeauna cu rezonanţe cristaline — scapă — cu sau fără voia autorului ! — de tirania inteligenţei...

Temperamentul artistic al lui Liviu Glodeanu relevă o asperitate expresivă, dublată de o vigoare foarte puţin obişnuită într-o epocă de logicieni ai artei sonore ! La început Bartok şi Strawinsky au lăsat oarecari amprente în limbajul lucrărilor scrise de el, — „Sonata pentru pian", „Sonata pentru clarinet şi pian" — ca să se îndrepte apoi spre o densă şi expresivă fuziune serial-modală, în dramaticele piese „Preludiu, coral şi fugă" pentru pian, „Sonata pentru pian", „Vocalize pentru soprană, flaut, violă şi marimba". Un original structuralism se detaşează apoi în „Invenţiunile pentru cvintet de suflători şi percuţie", indicîndu-ne noi resurse ale limbajului lui Liviu Glodeanu, mai ales sub raportul utilizării unor timbre „şocante" şi a unei extreme varietăţi ritmice însă fără a se renunţa total la ceea ce clasicii denumeau în termen general „thematism". Se cuvine a evidenţia faptul, în virtutea căruia una din caracteristicile esenţiale pentru felul de a compune muzica este păstrarea permanentă a legăturii cu folclorul românesc şi poate de aceea arta lui Liviu Glodeanu nu a plătit niciodată tribut speculaţiilor abstracţioniste.

Format la şcoala lui Mihail Jora, în Bucureşti, şi a Nadiei Boulanger, la Paris, puternic influenţat de arta franceză a unui Debussy, Varèse, Messiaen, ca şi de anumite elemente ritmico-melodice ale folclorului arhaic românesc, Alexandru Hrisanide şi-a găsit în cele din urmă un drum propriu, pe care îl putem explica şi ca fiind o rezultantă firească a unei fantezii extraordinare — termenul nu este exagerat ! — la care trebuie adăugat un rafinament temperamental în sensul cel mai pozitiv al noţiunii. Niciodată Alexandru Hrisanide nu a fost şi nu va fi autorul unor lucrări dinamice şi

Scanned with OKEN Scanner

robuste, riguros construite în sensul celor ce aparţin colegului său de generaţie Liviu Glodeanu. Dimpotrivă ! Încă de la primele lucrări — „Sonata pentru pian", „Sonata pentru pian şi vioară", „Suita clasică pentru pian", „Sonata pentru flaut şi pian", „Sonata pentru clarinet şi pian" sau „Trio pentru vioară, violă şi fagot" — autorul preferă construcţii foarte libere, aproape improvizatorice, enervîndu-şi profesorii prin refuzul de a se încadra în disciplina clasicilor ! A progresat de la un modalism mai diatonic, cultivat cu eleganţă, la altul foarte cromatic, integrat în structuri, concepute din ce în ce mai „aleatoric", iar în lucrări cum ar fi „Invenţiuni pentru cello şi pian" — expresive şi poetice „volume sonore" — şi „M.P. 5" — pentru clarinet, vioară, violă, cello şi pian, dedicată formaţiei „Musica nova" — autorul renunţă total la noţiunile de thematism şi repriză, la care se adaugă un fel foarte straniu de a trata ineditul sonor. Pianist de reputaţie internaţională, mult apreciat de criticii parizieni, germani şi olandezi, Alexandru Hrisanide relevă o afinitate cu varietatea timbrală, dînd naştere la o multitudine de nuanţe, atît în arta sa interpretativă cît şi în cea creatoare. Este în momentul de faţă compozitorul român poate cel mai răsfăţat de festivalele de muzică contemporană. Deşi există voci care îl consideră „extravagant", credem că „sine ira et studio" trebuie să-i recunoaştem o autentică dăruire muzicală, cultura saturată de inteligenţă, de matură precizie, suprem conştientă de proporţii, la fel cum un pictor încearcă a raţionaliza desenul, de a reduce tainic notaţia formelor de echivalenţe geometrice. Poate că apropierea de spiritul francez sau mai bine zis o „vocaţie franceză" l-a determinat constant în orice fenomen să urmărească un principiu de raţiune, în sensul clarităţii latine, de ordine lăuntrică şi de complexă varietate în unitate, însă întotdeauna în mod creator şi nu de pe poziţii academice. În concluzie, Alexandru Hrisanide doreşte ardent

Scanned with OKEN Scanner

să obţină un veşmînt artistic cu totul nou, care să se identifice într-adevăr cu o esenţă nouă de conţinut şi în acest sens priveşte trecutul de pe poziţiile prezentului şi cele ale viitorului.

Mircea Istrate face parte dintre acei tineri creatori, preocupaţi în mare măsură de calitatea conţinutului de idei şi sentimente al operelor de artă. De aceea a scris puţine lucrări, dar toate acestea sînt realizate cu seriozitate, profunzime şi meşteşug creator. Stilul său inspirat de folclorul românesc — în special de cel din Transilvania — pe care îl prelucrează cu subtilitate este luminos şi reliefează un pronunţat simţ polifonic, specific compozitorului, precum şi o interesantă şi bogată fantezie instrumentală, cu atrăgătoare îmbinări de timbre. Talentul său se remarcă încă de la cele trei miniaturi, deosebit de inspirate, pentru cor de copii, „Stupul lor", „Iscoada" şi „Pază bună", pe versuri de Tudor Arghezi, în care se simte influenţa fostului său profesor, Sigismund Toduţă. În ambianţa climatului componistic de la clasa noului său profesor, Mihail Andricu, tentează a experimenta unele procedee ale postimpresionismului francez cu o tonalitate mult lărgită, în poetica piesă „Sonata pentru flaut şi pian", ca apoi să-şi încerce puterile şi în domeniul unui neobaroc cu elemente ale tehnicii seriale, în austera „Sonată pentru oboi şi pian". Nici influenţa neoclasică a lui Igor Strawinsky nu lipseşte din contextul general al opusurilor sale, şi în acest sens citäm savuroasa piesă „Burlescă pentru cinci instrumente". În toate acestea nu poate fi vorba de un eclectism supărător, căci utilizarea discretă — însă convingătoare — a cîntului popular românesc conferă totuşi o originalitate stilului. Dar maturitatea limbajului său componistic poate fi întîlnită în „Cvartetul de coarde" — ulterior instrumentat pentru orchestră de coarde, — de o fină şi spontană muzicalitate, în ciuda folosirii tehnicii serialismului integral, stăpînită cu o fermitate de maestru.

Scanned with OKEN Scanner

Foarte riguros cu sine însuşi, mereu corectîndu-şi opera pentru a şi-o perfecţiona, atît prin tratarea multilaterală, dar cu profunzime a temelor preferate, cît şi prin esenţializarea lor, Ştefan Niculescu urmăreşte ca arta sa să aibă menirea de a aduce bucurie oamenilor. Nu o dată cita cuvintele sublime ale lui Constantin Brâncuşi, al cărui portret stă simbolic pe masa sa de lucru, cuvinte pline de sensuri nobile şi umaniste :

„Nu există nimic mai minunat decît darul de a ne bucura de viaţă şi de a descoperi frumuseţea în tot ceea ce ne înconjoară... Raţiunea de a fi a artiştilor este aceea de a revela frumuseţea lumii"...

S-a apropiat foarte mult de opera lui George Enescu şi sub acest raport trebuie să recunoaştem cu toţii că studiile sale închinate marelui clasic al muzicii româneşti, „sculptate ca în granit" — după cum afirma Vasile Tomescu — reprezintă tot atîtea culmi obţinute de muzicologia noastră contemporană ! Cu aceeaşi seriozitate a aprofundat pe marii clasici — nu putem a nu evidenţia studiile închinate invenţiunilor de Bach, poate unice în muzicologia universală — şi pe alţi compozitori, din vremea noastră, ca Webern, Bartók, Strawinsky, Hindemith, Messiaen, Boulez, Xenakis, Nono etc. Prin intermediul acestor analize minuţioase, Ştefan Niculescu şi-a însuşit o solidă tehnică componistică, ce a evoluat de la un sobru neobaroc, de tip hindemithian — „Sonata pentru clarinet şi pian", cu acel liniştitor şi olimpian coral variat din final, — spre un serialism integral, cu admirabile structuri — „Scene", „Simfonii pentru 15 solişti" — care nu au însă nimic din spiritul de angoasă al expresionismului occidental, ci din contră, creaţiile sînt străbătute de culori vii, optimiste, şi accesibile în sensul înalt al noţiunii, deşi nu putem vorbi de un tematism încadrat în ample forme de tip clasic. Pentru Ştefan Niculescu spiritualitatea şi respectul pentru tot ceea ce a creat valoros creierul omenesc reprezintă criteriul estetic esenţial. A simţit

Scanned with OKEN Scanner

nevoia să se folosească şi de matematică, dar niciodată nu a făcut caz de schemele savante din muzica sa. În majoritatea pieselor, în general foarte concise şi excelent finisate, se remarcă acea logică superioară pe care ţi-o dă corelaţia înţeleaptă şi indestructibilă dintre număr şi sunetul muzical, fără ca autorul să uite însă că specificul operei de artă rămîne în ultima instanţă inefabilul. Din folclor a împrumutat multe formule ritmice şi melodice modale, pe care le-a transformat subtil, adaptîndu-le la două elemente fundamentale din tehnica sa componistică : polifonia liberă, fără imitaţii, şi eterofonia, de provenienţă enesciană. Cu toată complexitatea elementelor de formă utilizate, arta lui Ştefan Niculescu evidenţiază necesitatea comunicării cu colectivitatea şi în această privinţă nu greşim a-l apropia de sensurile unui nou umanism, decantat de tot ceea ce ar constitui steril academism şi supărător spirit eclectic.

Unul dintre tinerii compozitori care a refuzat să experimenteze serialismul, este Tiberiu Olah ! Ceea ce nu înseamnă că nu a aprofundat temeinic operele expresioniştilor vienezi şi postexpresioniştilor din zilele noastre, Boulez, Nono, Stockhausen. El a preferat soluţia modală cromatică, o sinteză originală şi complexă între modalismul cultivat de Enescu, Bartok şi Messiaen. Foarte apropiat de folclorul multor popoare, mai ales de cel românesc şi maghiar, compozitorul a izbutit să nu renunţe la cantabilitate, nici în lucrări foarte evoluate, în care valorifică structuri şi nu forme arhitecturale clasice. S-a folosit în arta sa de o policromie ritmică — alt element preluat din folclor — ca şi de o luxuriantă fantezie timbrală şi nu exagerăm afirmînd că Tiberiu Olah este un maestru al instrumentaţiei ! Un alt aspect caracteristic, care îl diferenţiază de mulţi tineri compozitori occidentali, este evoluţia lentă şi firească de la simplu la complex, fără salturi spectaculoase. De la spiritul folcloric, direct, al „Sonatinei pentru

Scanned with OKEN Scanner

pian", simplă dar nu simplistă, la meditativul „Cvartet de coarde", de o esență neoclasică, de la dramaticul „Trio pentru vioară, clarinet și pian", cu subtile ecouri bartokiene, la delicata „Sonatină pentru vioară și pian", — desfășurată în același climat postbartokian și mult apreciată de un violonist de reputația lui David Oistrah, de la magica „Sonată pentru clarinet solo" — o lucrare în care personalitatea lui Tiberiu Olah este deplin conturată, și nu întîmplător un muzician de talia lui Roman Vlad o consideră punct culminant în literatura contemporană a genului — la densa substanță muzicală a unui nou „Trio" — „Echinocții" — iată mersul ascendent al drumului său creator. Muzica lui Tiberiu Olah, mult îndrăgită în toate importantele centre muzicale mondiale, are o aromă vivifiantă, dar și o tainică transparență, parcă suprafirească a undelor melodice, evocîndu-ne acea fermecătoare viziune paradisiacă, pe care cruciații au încercat-o privind extatic cele o mie de cupole de aur ale Bizanțului !

Preocupat la început de sensurile unui modalism mai diatonic, Adrian Rațiu compune „Cvartetul de coarde nr. 1", o lucrare lirică, pe de o parte cu ecouri enesciene, pe de altă parte de o cantabilitate generoasă, ce ne amintește și de muzica fostului profesor al lui George Enescu, Gabriel Fauré. De altfel dragostea fierbinte pentru moștenirea enesciană se reliefează și în studiile sale, ample și cuprinzătoare, dedicate acestui incomensurabil tezaur al artei noastre sonore. O interesantă și originală sinteză serial modală, cu o mai aparte înlănțuire de formule ritmice și o sobră paletă timbrală se evidențiază în admirabilele „Trei piese pentru pian" — lucrări intrate în repertoriul permanent al concursurilor de pian, în cadrul festivalelor „George Enescu". Iar „Concertino per la musica nova" — pentru clarinet, vioară, violă, cello și pian — reprezintă poate cea mai inspirată și în același timp măiestrită creație a sa, din care ca și din piesele de pian se de-

Scanned with OKEN Scanner

taşează o atrăgătoare îmbinare a unor complexe structuri sonore. Am putea asemăna aceste două compoziţii ale lui Adrian Raţiu cu monodia austeră a muzicii bizantine, în sensul că formele canonice ale spiritului ajung la o severitate ascetică şi o rigiditate de piatră. Şi totuşi... nu lipseşte o blîndă maiestate, ca şi o subtilă seninătate pe care sculptorii pastoralei Elade o înscriau pe frizele templelor.

Trecînd peste lucrările de şcoală ale lui Aurel Stroe, „Trio pentru oboi, clarinet şi fagot" şi „Cvartetul de coarde" — scrise sub influenţa unui expresiv neoclasicism universal al zilelor noastre şi a profesorului său Mihail Andricu, ne vom opri mai mult asupra unei lucrări de o plenitudine de melodii şi ritmuri : „Sonata pentru pian", prezentată cu succes la festivalele de muzică contemporană de la Varşovia. Un modalism larg cromatic — care ca şi în cazul lui Tiberiu Olah constituie o inspirată fuziune a procedeelor respective utilizate de Enescu, Bartok şi Messiaen — este scos în relief de autor, la care se adaugă o mare varietate de formule ritmice — Aurel Stroe este un veritabil ritmician ! — şi o densă scriitură pianistică, ce pune la grea încercare pe orice interpret... Lucrarea se bazează pe forme clasice : sonata, lied lărgit şi fugă, reunite convingător într-un tot unitar. Nu atît noutatea mijloacelor de expresie te surprinde, ci mai ales înnoirea expresiei însăşi ; în alte cuvinte o stranie intuiţie a timpului, mai ales în acea extatică parte mediană, cînd austeră şi hieratică, ca şi frescele bizantine, ce urmăreau figurile subţiri şi „lemnoase" de sfinţi, unde se pierduse tot ceea ce ar fi constituit carnalitate, cedînd locul pentru o anume vigoare ascetică, cînd luminoasă, redînd voios cîntece de păsări, într-un fermecător spirit improvizatoric, ce ne duce cu gîndul departe la auleţi şi citarişti, tot discursul muzical exercitînd o fascinantă incantaţie, într-un grai subtil cu voalate inflexiuni de cînt popular românesc.

Scanned with OKEN Scanner

Între anii 1955—1962, compozitorul Anatol Vieru dă la iveală foarte multe lucrări de muzică de cameră, considerînd toată această etapă, după cum declară însuși, „ca un laborator pentru cristalizări stilistice și aprofundări a scriiturii". Prima lucrare mai importantă poate fi considerată „Cvartetul de coarde nr. 1", plin de dramatism, amintindu-ne parcă de simbolicele cuvinte ale lui Igor Strawinsky raportate la epoca noastră : „condiția umană suferă zguduiri puternice"... În 1956 autorul scrie „Cvartetul de coarde nr. 2", cu sonorități mult mai diafane și nu greșim a-l apropia sub raportul scriiturii mai aerate de cele create de Haydn și Mozart. Există elemente comune între cele două cvartete : melosul modal, cu un discret colorit folcloric, transfigurat, cînd mai diatonic cînd mai cromatic, de tip bartokian și un fel mai nou de a trata discursul muzical, prin asimilarea creatoare a procedeelor timbrale, armonice și polifonice ale neoclasicismului contemporan. Dar întîlnim și evidente deosebiri. „Cvartetul de coarde nr. 1" este ceva mai narativ — într-un sens larg, căci de altminteri, formele sînt clasice și autonome : allegro de sonată, scherzo cu 2 triouri, adagio și final scurt — și evidențiază o estetică beethoveniană cu dramaturgie nemijlocită, acumulări, creșteri, destinderi, de altfel strîns reunite în ciclul unitar cristalizat. „Cvartetul de coarde nr. 2" este mai interiorizat și mai „secret" sub raportul arhitectural, încît nu mai asistăm la evoluția formei cu exactitatea și claritatea clasică cu care se desfășura în lucrarea anterioară. Într-un anume fel, autorul încearcă și izbutește a obține prin varietatea elementelor de construcție sonoră o altă unitate decît cea indicată în mai toate tratatele de compoziție clasică. „Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde", scris în anul 1957 și alcătuit din patru părți — „Nocturnă", „Burlescă", „Serenadă", „Humorescă", ce corespund tipurilor de praeludium, sonată, variațiuni, — are afinități sub raportul tehnicii componistice cu pri-

Scanned with OKEN Scanner

mul cvartet ; se prezintă însă mult mai senin în ceea ce priveşte substanţa melodică şi limbajul muzical privit integral. În anul 1958 Anatol Vieru compune o amplă suită pentru pian „Din lumea copiilor" — cu imagini fugitive, plastice, nelipsite de o fermecătoare puritate, ce ni se transmite chiar la o primă audiţie. „Simfonia de cameră" — scrisă în 1962 — este de fapt o „Simfonie pastorală" ce are la bază poemul lui Tiberiu Utan „Cireşul", unde se aduce împreună în chip simbolic, imaginea miezului zilei însorite din viaţa unui copac cu amiaza vieţii omului. Natura este privită prin prisma unui viu colorat peisaj ; avem impresia că intrăm parcă pe neaşteptate în trunchiul, rădăcinile şi frunzele din lumea celor ce nu cuvîntă, pentru a circula în interiorul ei, o dată cu seva şi clorofila. În linii mari, în acest opus se evidenţiază frumuseţea sufletului uman, care a cunoscut bucuria sau durerea, a trăit în egală măsură iubirea şi ura, a visat să înţeleagă frumuseţea naturii şi chemarea universului. Specific în această lucrare este „ambiguitatea tonală" sau mai bine zis indiferenţa pentru simţul tonal ca şi o anumită indiferenţă pentru moduri, toate acestea obţinute prin utilizarea cu multă fantezie a unui polimodalism foarte mobil. În toate părţile simfoniei — allegro, recitativ şi poem cu voce solo (mezzo-sopran) — se impune cu precădere o eterofonie de voci şi timbre, iar sub aspect armonic atrag atenţia expresive fascicole sonore, ce ne indică noul drum spre care se îndreaptă Anatol Vieru. În arhitectură se remarcă tendinţa de a valorifica structurile şi de a părăsi construcţia de tipul clasic, bazată pe reprize, cu tonalităţi bine conturate. Şi orchestraţia este mai aparte, prin înlăturarea în mare măsură a tradiţionalelor dublaje de tip Korsakov—Berlioz şi exploatarea unor noi drumuri, legate de eficiente îmbinări timbrale, perfect fuzionate, caracterizate prin juxtapunerea unor grupe de instrumente cît mai variate. Ulterior autorul a refăcut finalul, transformînd abil şi cu o

Scanned with OKEN Scanner

bogată forță emoțională vocea solo într-o eterofonie a cîtorva voci de femei. Prin reliefarea multiplelor procedee eterofonice, Anatol Vieru ca și mulți alți compozitori români se înscrie într-o orbită sonoră postenesciană. Tot în anul 1962 Anatol Vieru a compus austera sonată pentru cello solo ce cuprinde trei părți închegate într-o singură piesă ; se remarcă o excelentă tratare a instrumentului, reluîndu-se cu noi sensuri expresive vechea „polifonie aparentă" — cultivată de Bach, în suitele și partitele destinate violinei și violoncelului. O lucrare cuceritoare este și piesa „Rezonanțe Bacovia" (1963), pentru flaut solo și bandă magnetică, unde flautul intră în canon aleatoric cu propria sa imprimare pe bandă. În laconica piesă se conturează un rafinat univers coloristic, cu sonorități de o mare putere sugestivă. În anul 1968 Anatol Vieru compune o nouă piesă instrumentală — „După ceas" — concepută pentru pian. Și în aceasta intervine banda de magnetofon precum și cîteva ustensile care smulg pianului nepreparat unele sunete speciale. Scrisă între octombrie 1966 și februarie 1967, la cererea Fundației Americane „Koussevitzky", și interpretată în anul 1968, în ianuarie, în prima audiție mondială la Washington, lucrarea „Trepte ale tăcerii" marchează — alături de o piesă de orchestră datînd din aceeași perioadă, „Ode" — un moment de primă importanță în creația compozitorului. După o prelungită experiență neoclasică compozitorul înfăptuiește prin aceste două ultime lucrări un spectaculos salt stilistic aderînd net și cu o accentuată reușită artistică la orientarea structuralistă.

De prim interes în această partitură fecundată în egală măsură de tehnica „blocurilor sonore" cît și de laboriosul travaliu „în detaliile" structurilor este impresia dominantă de muzică extatică, nonspectaculoasă și neconcertistică, și mai ales o concepție net opusă ideii uzuale că „muzica se constituie în timp". Regăsim aici, la evident alte dimensiuni, atribute de atemporalitate

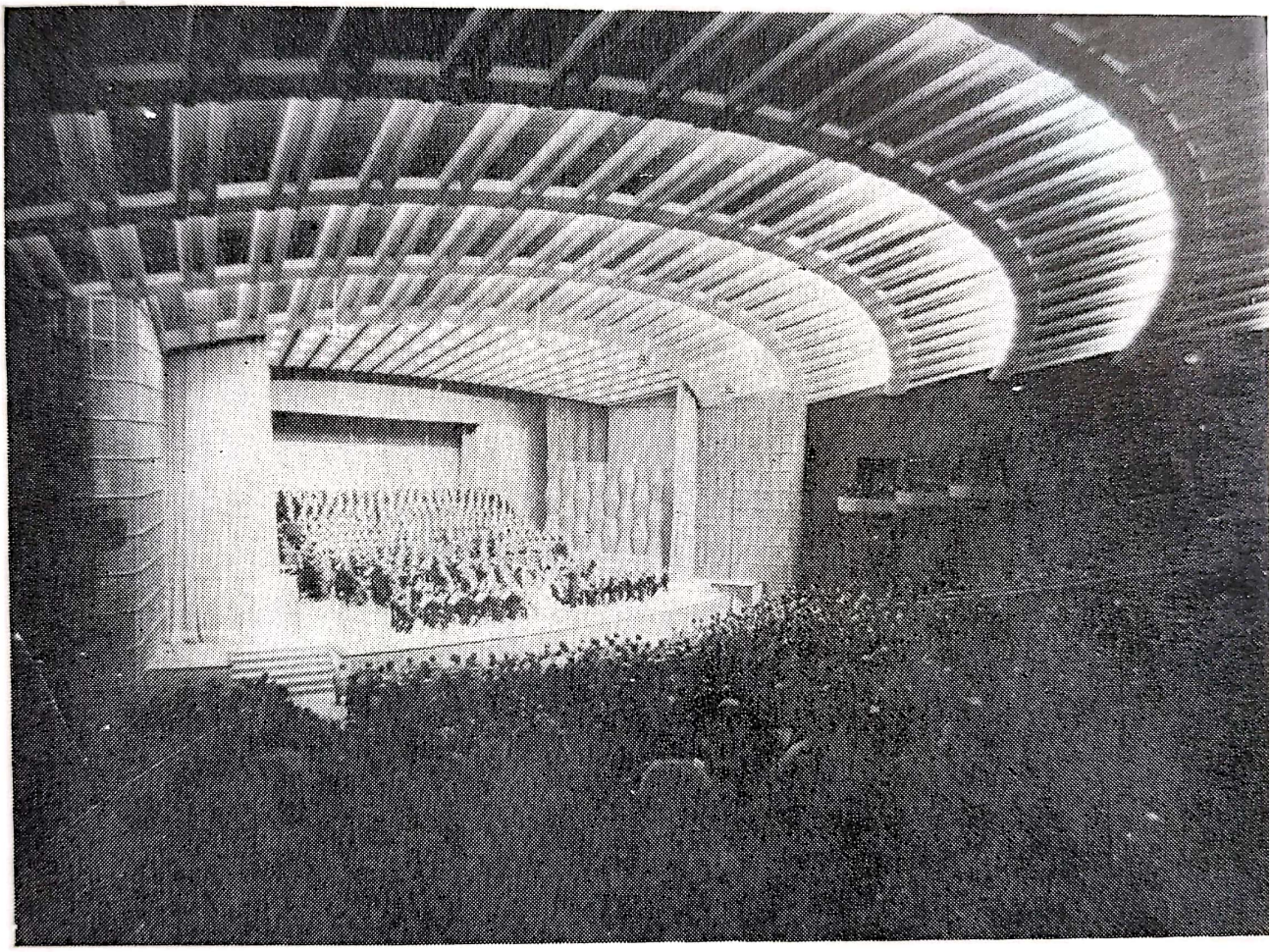
Scanned with OKEN Scanner

ale incantațiilor de tip oriental. Dacă vreți, „Trepte ale tăcerii" sînt o incantație, o oficiere sonoră în ciuda și împotriva timpului. De aici și o anume dificultate în perceperea auditivă a piesei, mai evidentă la un prim contact. Unitatea de bază a lucrării este un bloc sonor (de organizare modală) aprioric — sau după cum îl numește autorul — un „moment de înghețare a muzicii". Acest bloc sonor, deși aprioric înțeles, nu este oferit inițial (cum se întîmplă în piesa de orchestră „Ode" a lui Vieru), ci în timp, sub forma unor trepte sau felii. Tăcerile rezultă din sculptarea treptată a acestui conglomerat inițial. Ca formă lucrarea poate fi asemuită cu o semidreaptă ; este de fapt o formă deschisă (cuprinzînd 19 trepte), un șir de invențiuni. Din punct de vedere auditiv, dezintegrarea treptată a „marelui acord inițial" se înfăptuiește de la o lume sonoră mai familiară spre zone sonore inedite și de mare efect coloristic.

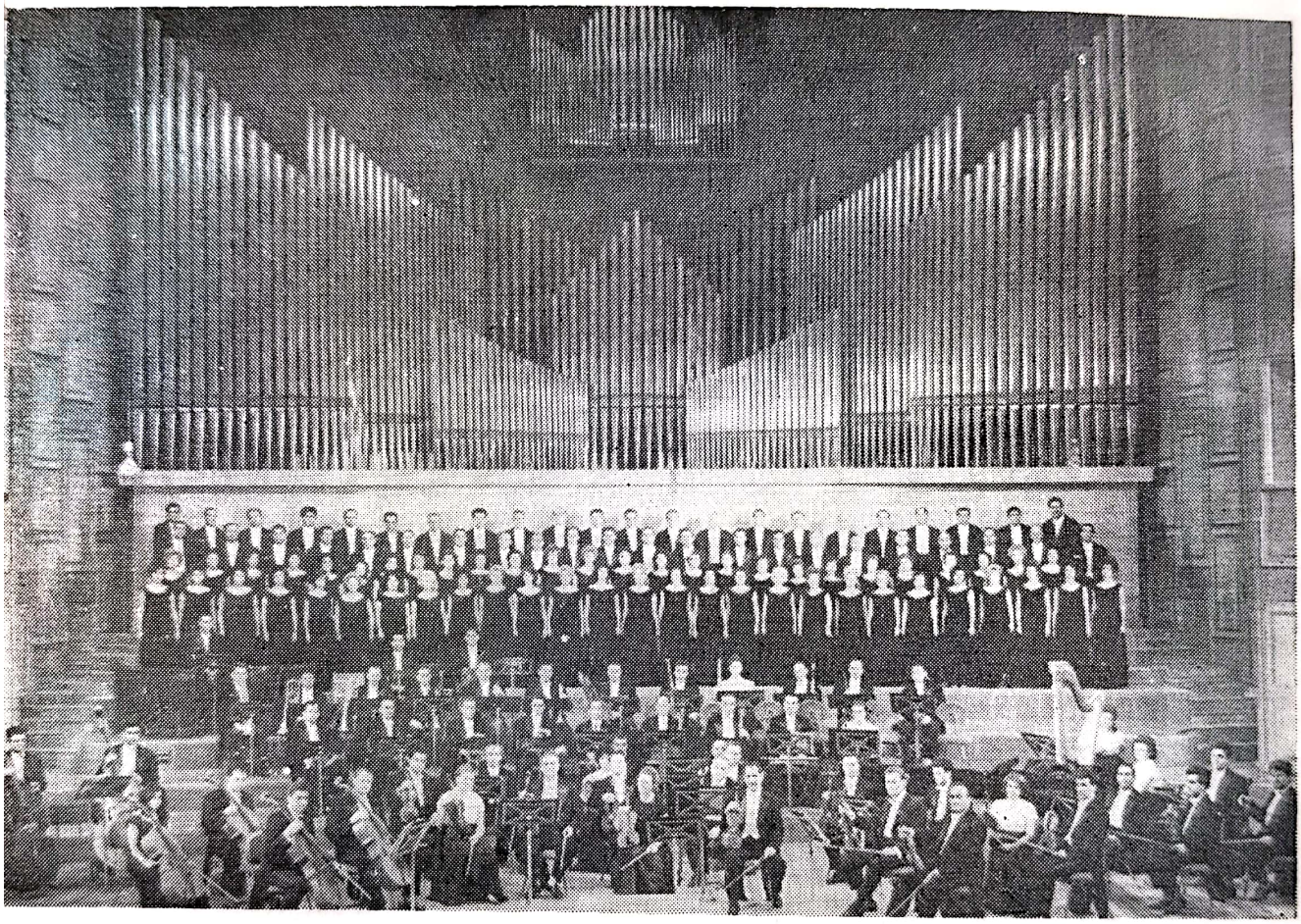
Muzica de cameră a lui Anatol Vieru se caracterizează atît prin originalitatea stilului ei, legat organic de o complexă viziune modală — de altfel autorul a scris un amplu și remarcabil studiu despre concepția modală — cît și prin măiestria cu care este realizată. Ea nu se înstrăinează de climatul liric al specificului artistic moldovenesc și cam de peste tot putem decupa „spații de lirism", de poezie contemplativă, cu infuzii nostalgice, uneori exprimate cu discreție, amintind de opera lui Sadoveanu. Nu-i lipsește nici vigoarea și puternicele contraste, care văduvesc mai ales discursurile muzicii universale scrise după cel de al 2-lea război mondial. Compozitorul izbutește să nu fie epigon, valorificînd convingător „naționalul" în contextul „universalului" cu o bogată paletă emoțională, trecînd treptat de la lirism, la ironie, umor, robustețe și o profundă contemplare filozofică. Receptînd fluxul vieții printr-o selecție extrem de „bine reglată", cînd cu absorbții, cînd cu respingeri categorice, Anatol

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Sala Palatului Republicii Socialiste România



Sala de concerte a Radioteleviziunii Române

Scanned with OKEN Scanner

Vieru se conformează unei concepții estetice în care atrage atenția concretul, ca un element determinant. Cu asemenea „tablă de valori" muzica sa se încorporează armonios în aspirațiile umaniste ale tuturor, căci orice notă a ei îți aduce cu ea o sugestie. Anatol Vieru este mereu cu sufletul său generos în vibrație, fie că muzica sa relevă un prelung ton de viori, ce nu lasă nimic din atmosferă care să nu fie atins de emoția sa puternică, fie că ni se înfățișează luminoasă ca și țesăturile aurii ale covoarelor oltenești.

O sinteză serial modală definește sub raport tehnic muzica de cameră a lui Cornel Țăranu, în timp ce sub aspectul conținutului se remarcă două tendințe : reliefarea unei substanțe lirice, doinite, extatice, redate ca și doina noastră în arhaicul ritm de „parlando rubato", ducîndu-ne cu gîndurile direct la un Enescu de perioadă tîrzie și în egală măsură, a unei substanțe sonore robuste, cu o dinamică dură a ritmurilor fuzionate cu multă măiestrie. Sensul sublimării spre meditativ prezintă afinități cu lirismul cald al fostului său profesor Sigismund Toduță și se remarcă în creațiile „Trio pentru coarde", „Poem-sonată pentru clarinet și pian", „Sonată pentru cello și pian" ; ele sînt concepute ceva mai tradițional, datorită melosului mai diatonic și formelor arhitecturale mai schematice. Prin „Sonata pentru flaut și pian" (1961) Cornel Țăranu ni se înfățișează ca un compozitor format, foarte personal — iată o trăsătură importantă a muzicii sale — adăpat la filonul de aur al tradiției enesciene, asemănîndu-se cu compozitorii Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Adrian Rațiu, Ștefan Niculescu, Dan Constantinescu, Ștefan Zorzor și alții din această constelație. Linia acestei sonate se va dezvolta armonios, cu o evoluție de la simplu — și nu „simplism" ! — la o complexitate în strînsă și perfectă corelație cu sensul emoțional, întotdeauna profund, în lucrările următoare : „Sonata ostinato pentru

Scanned with OKEN Scanner

pian", „Contraste pentru pian", „Schiță pentru voce și cvintet alcătuit din clarinet, vioară, violă, cello și pian" — pe versuri de Camil Petrescu, și multe altele. Din punct de vedere ritmic se remarcă o tendință spre o muzică nemăsurată în secțiunile lente și un violent spirit motoric de „toccată", în secțiunile mai agitate ; se cuvine a evidenția și farmecul unor „fascicole sonore", expresive, ca și preferința de a îmbina „cantabilul" cu stilul „percutant", și în acest sens experiențele fecunde ale unor maeștri ca Bartok, Varèse și Messiaen i-au fost de un real folos. Asemenea multor elevi ai lui Sigismund Toduță, Cornel Țăranu este prin excelență un polifonist ; dar din ce în ce mai mult, o dată cu maturitatea, compozitorul evită polifonia de tip baroc în favoarea alteia, mai primitive, unde o eterofonie neoenescianâ atrage atenția prin crearea unei atmosfere onirice. Bogăția muzicii lui Cornel Țăranu constă în esențe și semnificații, iar fondul ei se structurează pe o dominantă de bază, aceea a permanentei confruntări a omului cu absolutul și în acest sens sondează nu o dată un puternic tragism, ca apoi, cu aceeași forță să proclame în finaluri luminoase : biruința vieții în devenire !

Alți doi elevi ai maestrului Sigismund Toduță, Vasile Herman și Dan Voiculescu, contribuie în bună parte la ceea ce numim înnoirea expresiei noastre muzicale. La primul, există o perfectă corelație între seriozitatea și adîncimea cu care își concepe amplele studii de muzicologie, în care analizează în chip măiestrit fenomenul artei sonore contemporane românești și universale și meticulozitatea ca și spiritul grav cu care își conturează puținele la număr, dar substanțialele — ca fond — compoziții, în general pline de dramatism. A pornit de la o muzică neorenascentistă, și în acest sens madrigalele sale pentru cor „a cappella", de o noblețe reținută și cu delicat lirism, rămîn tot atîtea mărturii elocvente. Paralel cu acestea compune un ciclu de

Scanned with OKEN Scanner

piese pentru pian, de un expresiv neoclasicism ce tinde spre totalul cromatic. Apoi, după ce a creat un laconic, dar foarte inspirat madrigal, ce are la bază versurile lui George Bacovia „Cer de toamnă" — se apropie simțitor de o tehnică componistică mai nouă, legată de fenomenul structuralizării artei sunetelor. Urmează noi lucrări, unele camerale, altele orchestrale, ce culminează cu piesa „Cantilații" (1967—1968), în care întreg arsenalul muzicii de după cel de al doilea război mondial este valorificat din plin : o sinteză serial modală, fascicole sonore, ritmuri asimetrice, îmbinări șocante de timbre și multe altele. Evoluția foarte lentă spre o artă din ce în ce mai îndepărtată de spiritul clasic trebuie explicată și prin temeinicia cu care Vasile Herman aprofundează diferitele tehnici componistice, respingînd categoric orice „mimetism artistic" ! Compozitorul a izbutit să-și contureze o personalitate artistică proprie, bine diferențiată, care nu a urmărit și nici nu a realizat un anumit tipar artistic tributar unui curent sau școală literară. În ciuda unor asperități, însă pline de expresie, tipice pentru temperamentul său artistic transilvănean, muzica lui Vasile Herman se remarcă și prin sensibilitate delicată, fantezie sclipitoare și rafinament intelectual. Cu totul altul este coloritul general al lucrărilor lui Dan Voiculescu, deși și el ca și Vasile Herman au pledat în egală măsură pentru conceptul polifonic, fideli fiind în această privință profesorului lor Sigismund Toduță. Creațiile sale — „Sonata de oboi", nenumărate piese pentru pian, în care exploatează cu noi sensuri posibilitățile tehnice ale instrumentului, „Sonata pentru flaut solo" și multe altele — sînt generate de ideea — proprie parnasienilor — strălucirii și eternității artei, a prețuirii ei cu un nestăvilit orgoliu ! Cristalizînd expresiv experiența lui Messiaen, Boulez și în general a structuraliștilor latini, mai apropiați de sensibilitatea sa, muzica lui Dan Voiculescu urmărește într-un filon epic oscilarea creatorului între

Scanned with OKEN Scanner

artă și viață, optînd în final pentru satisfacțiile unice și sacre ale artei. Stăpîn deplin pe meșteșugul componistic, Dan Voiculescu s-a afirmat ca un creator original, dînd expresie unei structuri sufletești complexe, moderne.

În tînăra muzicologie românească se detașează în mod deosebit personalitatea lui George Draga, realizatorul unor originale și convingătoare studii, publicate în paginile revistei „Muzica", dovedind o matură cunoaștere a artei componistice din zilele noastre, cu toate contradicțiile ei. Dar G. Draga este în același timp și creatorul unor sensibile și bine închegate lucrări componistice, de un pronunțat spirit cameral, dintre care citățm „Sonata pentru pian" (1962), scrisă sub influența școlii neoclasice în perioada dintre cele două războaie mondiale.

Dacă în piesele orchestrale, Eugen Wendel tenta o îmbinare între Webern și Bartok, în creația camerală preia unele procedee cultivate de Olivier Messiaen. În general, lucrarea sa „Interferențe" — pentru vioară, violă, cello, clarinet și pian — este concepută pe principiul structurilor, cu un bogat colorit armonic și ritmic, plăcută prin judicioasa gradare a sonorităților și concisă, cu un pronunțat echilibru.

Puternic ancorate în spiritul folcloric românesc, fără a fi simpliste și lipsite total de un „iz semănătorist", compozițiile lui Corneliu Dan Georgescu — valoros cercetător la Institutul de Etnografie și Folclor — sînt scrise cu talent și pricepere. Amintim invențiunile la două voci pentru pian, sonata pentru pian, trio pentru flaut, clarinet și fagot, în care autorul îmbină tradiția cu aspecte ale gîndirii artistice inovatoare contemporane.

La început muzica lui Octavian Nemescu urmărește linia modală enesciană, bartokiană și cea valorificată de Messiaen, iar sub acest raport autenticul său lirism străbate puternic și spontan în „Sonata pentru vioară

Scanned with OKEN Scanner

și pian", „Sonata pentru pian", piese instrumentale pentru flaut, clarinet și multe altele, scrise cu un apreciabil meșteșug și impregnate de o fină muzicalitate. Apoi printr-o evoluție continuă, de la gîndirea serială spre conexiunea între structura muzicală și un mod de organizare determinat de preocupări matematice (teoria informației) dă la iveală piesele : „Poliritmii", pentru clarinet și pian, „Combinații în cercuri" pentru cello solo și un nou ciclu, început încă din anul 1965 și destinat unor formații variate — „Plurisens". Varietatea modalităților sale sonore îngăduie paralelisme ritmice sau imagistice nu o dată cuceritoare, în ciuda unei expresii nu întotdeauna directe. În general, în lucrările lui Octavian Nemescu, departe de nedoritul eclectism, se observă tendința, în sensul pozitiv al cuvîntului, spre diversificare stilistică — într-o înaltă realizare artistică.

În „Sonata pentru pian", Lucian Metianu demonstrează stăpînirea fermă a meșteșugului, dar el nu convinge încă total, din pricina amestecului de stiluri. La scurtă vreme după crearea acestei piese, în „Cvartetul de coarde" el se va impune ca unul dintre cei mai dotați compozitori ai generației născute în jurul anilor 1940. Se remarcă o continuare a discretului lirism enescian, prin valorificarea unei eterofonii splendide, a unui expresiv polimodalism, legat de o instrumentație delicată și niciodată ostentativă, cu o îmbinare subtilă a două stiluri : cantabilitatea „doinită" și stilul „pointilist", într-un foarte sensibil tot unitar. În muzica acestui laconic cvartet există un liniștitor climat nocturn, redînd parcă imaginea unui cer înstelat, pe care autorul îl contemplă prelung, pînă departe, în crisalida luceolei din calea Lactee... Spontaneitatea acestei muzici, atemporale, descătușată de lanțurile severe ale arhitecturii clasice, trebuie raportată însă și la preocuparea lui Lucian Metianu de a stabili noi corelații de timp și spațiu, capabile de generări sonore și structurale inedite.

Scanned with OKEN Scanner

În crezul artistic al lui Ştefan Zorzor se evidenţiază felul de a concepe arta cu un spirit novator, opunîndu-se oricărei inerţii tradiţionaliste. Dintre creaţiile sale de muzică de cameră citǎm mai ales „Sonata pentru vioară şi pian", unde autorul, fără să fie „ostentativ modern", reuşeşte a se exprima într-un fel propriu, valorificînd cu succes procedeele epocii tîrzii enesciene şi ale unei anumite muzici franceze legate de numele lui Messiaen. De altfel acest fel de a crea se remarcă şi în „Idilele" sale pentru cor a „cappella" ce s-au bucurat de o bună apreciere în Republica Federală a Germaniei. Probleme similare îl frămîntă şi pe Gheorghe Costinescu în „Sonata pentru vioară şi pian", şi „Invenţiunile modale" pentru pian, cu deosebirea că acesta din urmă preferă o arhitectură mai riguroasă, ce descinde din admiraţia nestăvilită pentru o lume neoclasică. Abia în madrigalul conceput pe versurile eminesciene, fără a renunţa la muzicalitatea sa delicată, unde se contopesc tainic lirismul şi o muzică viguroasă, Gheorghe Costinescu tentează noi elemente melodice, timbrale şi înclinaţia spre structuri. I-am alăturat pe aceşti doi compozitori, avînd în vedere faptul că ei au preferat „noul" în contextul soluţiei modale, evitînd în mare măsură influenţele ramificaţiilor, uneori despersonalizatoare, ale şcolii muzicale expresioniste vieneze.

Nicolae Brînduşi este un compozitor atras mai ales de genul cantatei de cameră, ceea ce nu înseamnă că unele lucrări instrumentale, ca „Sonata pentru două piane" şi „Muzica pentru orchestră de cameră" (pentru coarde, 4 clarineţi, orgă electronică şi pian) nu sînt atrăgătoare prin melodicitatea lor pregnantă — în ciuda unor influenţe ale modalismului cromatic bartokian, — şi o ritmică dinamică asociată cu o densă polifonie.

„Sonatina pentru vioară şi pian" de Mihai Moldovan — alcătuită din „cîntec lung", „temă cu variaţiuni" şi din nou „cîntec lung" — scrisă cu mijloacele tipice ale tehnicii seriale, fuzionate cu elemente cromatice, mo-

Scanned with OKEN Scanner

dale, de cînt popular ardelenesc — mult metamorfozat, este o creaţie plină de sevă. Ca şi în alte lucrări, muzica sa are afinităţi cu o proză fantastică — uneori chiar stranie — întotdeauna însă de o cantabilitate expresivă şi străbătută într-o egală măsură de vis şi fantezie.

În lucrările lui Liviu Dandara se remarcă la început o muzică scrisă în spiritul creaţiei bazate pe celule intonaţionale de esenţă folclorică — „Miniaturi pentru pian", „Suita pentru pian", „Sonatina pentru pian", „Toccatta" şi „Cvartet de coarde" — apoi compozitorul adoptă un mod de exprimare şi organizare de factură serială — „Sonata pentru clarinet solo", „Ipostaze pentru cvartet de suflători", „Sonata brevis" pentru pian. Este atrăgător şi un anume spirit improvizatoric ce străbate arta sa, inspirat direct din folclor, ca şi „cochetarea" cu aleatorismul ; dar dincolo de aceste considerente de ordin tehnic se arată luminos evoluţia sa — cu totul remarcabilă ! — de la o muzică mai convenţională, spre alta din care nu lipseşte o amprentă a mult rîvnitei măiestrii...

Un artist dotat în egală măsură pentru compoziţie, pictură şi literatură este Corneliu Cezar. Deşi a excelat în lucrări vocale, orchestrale şi de operă, în muzica sa de cameră — de loc neglijabilă — impresionează dramatismul concentrat al sonatei sale pentru pian, precum şi al altor piese instrumentale, în care se relevă o melodicitate de o foarte amplă respiraţie, susţinută de un colorit armonic modal, de cele mai multe ori cromatic, dublat de o bogată fantezie ritmică şi instrumentală, unde se îmbină armonios, în ciuda marilor contraste, sonorităţi delicate cu altele deosebit de intense, ajungîndu-se pînă la stridenţe violente ! În general muzica sa se bazează pe inspiraţia din literatură şi conţine o plasticitate a imaginilor create, precum şi mult fior poetic, tălmăcind sensibil tainele expresiei psihologice, a definirii fizice şi morale a omului, cu un nou romantism, adesea cuceritor.

Scanned with OKEN Scanner

Aceleaşi coordonate, bazate pe corelaţia subtilă dintre muzică şi literatură caracterizează şi creaţiile de cameră ale lui Nicolae Coman, — ne referim la „Toccatta" pentru pian, „Sonata pentru pian", „Sonata pentru violină şi pian", piese instrumentale, la poetica piesă pentru voce şi cvartet de coarde şi multe altele. Utilizînd creator o sinteză modală, rezultantă a unei delicate fuziuni între conceptul enescian şi cel al lui Messiaen, Nicolae Coman s-a afirmat ca un liric, în sensul cel mai nobil al noţiunii, ce se impune atenţiei noastre şi implicit se memorează.

În această ultimă parte a studiului nostru am încercat a caracteriza în linii mari muzica multor tineri compozitori. Nu am împărtăşit niciodată ideea în virtutea căreia între generaţii s-ar crea distanţe ireductibile, căci în domeniul vrăjit al creaţiei autentice nu va exista niciodată o vîrstă propriu-zisă. Măiestria nu aşteaptă cîtuşi de puţin numărul anilor ! Nu o dată s-au născut capodopere, cînd autorii lor nu treceau de 20 de ani (!), după cum ei pot fi şi... septuagenari şi octogenari. George Enescu avea o mare dreptate cînd pleda pentru o tinereţe spirituală, căci tinereţea în accepţiunea largă a cuvîntului nu este legată de fizic, ci a fost, este şi va fi... o stare a spiritului !

Scanned with OKEN Scanner

LIEDUL

Dintre toate genurile muzicii de cameră, liedul pare să fie cel mai subtil. În forme concentrate, cu o mare economie de mijloace — în general discursul muzical al liedului este conceput fie pentru voce și pian, fie pentru voce și un grup restrîns de instrumente — sînt redate sentimentele cele mai variate, cele mai profunde și adesea cu o forță de expresie superioară multor creații destinate unui aparat vocal orchestral uriaș. Liedul în creaţia marilor compozitori ai genului, ca Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Fauré, Musorgski, s-a impus cu desăvîrşire în sălile de concert deoarece tălmăcește cu o optimă sugestivitate textul poetic, realizînd astfel o perfectă fuziune între conținut și formă.

Liedul contemporan este o continuare firească a liedului cultivat de clasici și romantici. Liedul românesc atrage atenția din ce în ce mai mult atît muzicienilor și marelui public din țara noastră, cît și peste hotare.

Începuturile dezvoltării acestui gen sînt reprezentate mai ales de cîntecele în stil popular ale lui Dumitru G. Kiriac, remarcabile prin melodicitatea lor generoasă, prin excelență cantabilă, delicatul acompaniament pianistic și îndeosebi prin admirabila armonie modală, care a constituit în acea vreme un aspect înnoitor în muzica românească. Aprecierile elogioase ale unor personalități proeminente ca Bela Bartok, George Enescu,

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Brăiloiu, constituie o confirmare grăitoare asupra valorii creației acestui mare compozitor român, artist autentic, de o substanță muzicală senină, cu o măiestrie deplină și profund legat de idealurile poporului său.

Apoi, o cucerire de preț este pe drept cuvînt considerată creația de lied a lui George Enescu, din care amintim celebrul ciclu ce tălmăcește versurile lui Clement Marot. Mai pot fi citate și minunatele lieduri : trei melodii pentru voce și pian opus 4 (1898) : „Le désert", „Le galop", „Soupir", patru melodii pentru voce și pian (1898) : „Zaghaft", „Armes Mägdlein", „Der Bläser", „Der Schmetterlingskuss", „Souhait" (1899), „Silence !" (1905), „Doina" (1905) pentru voce, violă și violoncel pe versuri de Alecsandri și „Trei melodii pentru voce și pian", opus 19 (1916), versuri de Fernand Gregh. În aceste lieduri se contopesc organic unele caracteristici ale stilului muzical al Renașterii, cu elemente din cîntecul popular românesc mult transfigurate. Aceste miniaturi pline de sensibilitate, de un lirism vibrant și elevat, s-au înscris în repertoriul permanent al multor interpreți vocali din lumea întreagă care le-au popularizat.

Cel mai reprezentativ autor de lieduri din țara noastră, rămîne indiscutabil, Mihail Jora, prin originalitatea și bogata expresivitate a stilului său ce sintetizează aspecte ale expresionismului german, impresionismului francez, cu cîntecul inspirat din popor. Reliefăm mai cu seamă ciclurile concepute pe versuri de Arghezi, Bacovia, Blaga, Zaharia Stancu, Ion Pillat și Mariana Dumitrescu. Într-un studiu — „Creația de cîntece a lui Mihail Jora" — compozitorul Ștefan Niculescu spune:

„Privind în ansamblu creația de cîntece ale lui Mihail Jora, se poate afirma că aceasta reprezintă, încă de pe acum, o tradiție dintre cele mai valoroase ale muzicii noastre. Marea frescă din realitatea românească pe care o fixează Jora, prin textele poetice, în liedurile sale,

Scanned with OKEN Scanner

vigoarea, concreteţea, plasticitatea cu care descrie el această realitate — de unde puternicul realism al artei sale, — apoi soluţiile înnoitoare, proaspete pe care le dă liedul românesc, şi faptul că reuşeşte să creeze un autentic naţional în muzică, toate acestea constituie o bază trainică pentru dezvoltarea în viitor a muzicii româneşti."

Un stil cromatic excesiv, ce duce la atonalitate, se poate distinge în liedurile lui Marcel Mihalovici, iar sub acest raport cele scrise pe versurile Marianei Dumitrescu ne apar deosebit de izbutite. Un colorit luminos se remarcă în liedurile inspirate şi larg accesibile ale lui Diamandi Gheciu. În genul prelucrărilor de folclor, cîntecele lui Sabin Drăgoi şi Dimitrie Cuclin au o sensibilă atmosfera pastorală şi o nobilă melodicitate. Un alt maestru al prelucrării cîntului popular, sub formă de lied vocal cu acompaniament de pian, rămîne Tiberiu Brediceanu, cel care a valorificat cu un lirism cald, fremătător, melodiile bănăţene şi şi-a cîştigat o binemeritată stimă atît în ţară cît şi în străinătate. Prin lucrările lui Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi şi Tiberiu Brediceanu — desigur că pot fi citaţi încă mulţi alţii — liedul românesc cîştigă acea autenticitate, în sensul apropierii de arta milenară a marilor noştri anonimi. Stilul celor trei compozitori ne apare variat : Tiberiu Brediceanu tinde spre majorul-minorul apusean, Dimitrie Cuclin spre modalul diatonic, iar Sabin Drăgoi spre o sinteză între cele două drumuri. Sub influenţa maeştrilor liedului francez au compus cu succes Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, Marţian Negrea, Constantin C. Nottara, Paul Jelescu, un apreciabil număr de cîntece pentru voce şi pian în care se evidenţiază o noblețe reţinută a liniei melodice, indisolubil legată de armonii calde, în care consonanţe şi disonanţe plăcute urechii se îmbină cu subtilitate. Un stil original se desprinde din liedurile lui Liviu Rusu — concepute polifonic — pe versuri de Ion Pillat,

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Streinul și St. O Iosif. Remarcăm mai cu seamă ciclul de lieduri pentru mezzosopran și flaut, unde un climat pastoral delicat se contopește armonios cu meditația profundă și totuși senină. Merită a fi evidențiate și minunatele cîntece pentru copii scrise de Mircea Hoinic, mult interpretate mai ales în viața muzicală din Banat. În liedurile lui Max Eisikovits se relevă influențele lui Kodaly, totuși în linii mari există și o amprentă personală convingătoare ; în ultimul timp acest gen al creației sale a evoluat spre tehnica dodecafonică. O evoluție similară, de la un stil modal diatonic spre o sinteză între un modalism cromatic și stilul serialismului mai liber conceput se reliefează în admirabila creație de cîntece pentru voce și pian de Liviu Comes. Dintre liedurile Hildei Jerea, cele inspirate de Magda Isanos și Nicolae Labiș atrag atenția prin autenticul fior liric, scriitura măiastră a pianului și o pronunțată sensibilitate. Ecourile ultimei perioade enesciene se continuă în liedurile scrise de Alfred Mendelsohn pe versuri de Mariana Dumitrescu, la finele vieții, opusuri valoroase de o mare forță expresivă, cu un senin stoicism. O bogată polifonie străbate liedurile lui Zeno Vancea (ne referim atît la cele pe versuri de Rilke, cît și la cele pe versuri de Bacovia și Beniuc), lieduri excelent scrise, cu o sobrietate clasică și o linie contemporană. O fină muzicalitate se desprinde din liedurile lui Tudor Ciortea, mai apropiate de spiritul romantismului tîrziu, străbătute în același timp de o evidentă inspirație folclorică, mai ales sub aspectul melodic, și nu o dată cuceritoare prin autenticitatea lirismului. Avînd un caracter preponderent diatonic, cu interesante și originale aspecte modale, liedurile compozitorului Paul Constantinescu sînt de o considerabilă valoare artistică. Imaginile muzicale realizate de compozitor sînt plastice și pline de frăgezime. S-au impus mai cu seamă dramaticele cîntece „Din ulița noastră", pe versurile poetului Cicerone Theodorescu.

Scanned with OKEN Scanner

Tinerii compozitori români aduc elemente noi în ciclurile lor de lieduri, scrise, majoritatea, pe versuri de poeți contemporani. Ei au ajuns de pe acum la o maturitate componistică, la un meșteșug evoluat, pus în slujba redării celor mai profunde idei și sentimente. „Cîntece de dor" de Cornel Țăranu, pe versuri de Nicolae Labiș, cîntecele de Ștefan Niculescu, pe versuri de Zaharia Stancu, cîntecele de Theodor Grigoriu, pe versuri de Veronica Porumbacu, cîntecele pe versuri de Eminescu și Arghezi de Aurel Stroe și Dan Constantinescu, cîntecele pe versuri de Tudor Arghezi de Valentin Gheorghiu, cîntecele pe versuri de Zaharia Stancu și Lucian Blaga de Alexandru Hrisanide, cîntecele pe versuri proprii de Nicolae Coman și Corneliu Cezar, continuă linia muzicii enesciene din ultima perioadă, prin lirismul lor contemplativ și rafinat, ce se desfășoară adesea ca și cîntecul doinit, în ritm liber de „parlando rubato". Izvorîte din romantismul secolului trecut, liedurile lui Pascal Bentoiu concepute pe versuri de Mihail Eminescu sînt realizate cu mult gust muzical. Cu un viguros talent este scris poemul pentru tenor (sopran), clarinet și pian de Tiberiu Olah — „Echinocții" — o minunată îmbinare între un melos modal cromatic, pregnant, original și o paletă instrumentală sugestivă, obținută prin perfecta fuziune a clarinetului și pianului. Dintre liedurile mai dramatice citățm ciclul lui Anatol Vieru „Muzică pentru Bacovia și Labiș". Autorul a obținut o convingătoare transplantare a celor mai noi mijloace de expresie (serialismul total organizat și modurile cromatice) pe tulpina robustă a tradiției muzicale românești. Dacă în liedurile lui Cornel Țăranu, Theodor Grigoriu, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Pascal Bentoiu, Dan Constantinescu, Valentin Gheorghiu, predomină lirismul, în cîntecele lui Anatol Vieru și Tiberiu Olah se reliefează un caracter viguros propriu temperamentului artistic al celor doi compozitori. Felicia Donceanu, Petra Carmen Basacopol, Myriam Marbé ne-au

Scanned with OKEN Scanner

tălmăcit cu multă finețe poezii contemporane într-un discurs muzical original ; Felicia Donceanu mai apropiată de sinteza dintre liedul francez și autohton, mai ales în deosebit de sugestivul ciclu pe versuri de Bacovia, în timp ce Petra Carmen Basacopol și Myriam Marbé înclină spre stilul neoclasicilor din zilele noastre, prima preferînd „diatonicul", cea de a doua „cromaticul". Dintre cei mai tineri compozitori pot fi citați Paul Rogojină și Grigore Nica, promițători creatori, de un lirism cuceritor.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra liedului românesc vom observa mai multe tendințe : una a valorificării citatului popular sau a compunerii în spiritul acestuia, alta a transfigurării sale, trecîndu-l prin sensibilitatea artistică a fiecărui creator. În acest ultim sens se disting unele izbutite certe, obținîndu-se un stil original, cu mijloace de expresie aparte, în ciuda faptului că afinitățile se îndreaptă spre liedul german, slav, nordic și meridional. La tînăra generație de compozitori, noile procedee — serialismul, neomodalismul, în general cromatic, varietatea timbrală și ritmică — n-au alterat în totalitate coloritul autohton, încît se poate vorbi de o continuitate a liedului românesc, de o mare varietate sub aspectul stilistic și de o unitate referitoare la conținut sau viziune estetică.

Este îmbucurător faptul că numeroși interpreți valoroși care au abordat lieduri românești contemporane, au izbutit să pună în lumină, prin execuții de înalt nivel, valoarea deosebită a acestor lucrări, pătrunse de un spirit contemporan, slujind astfel mersul înainte al creației noastre muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA CORALĂ

Motto :

„Bătrînii au adunat printre plăvani
Sudoarea muncii sutelor de ani,
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite."

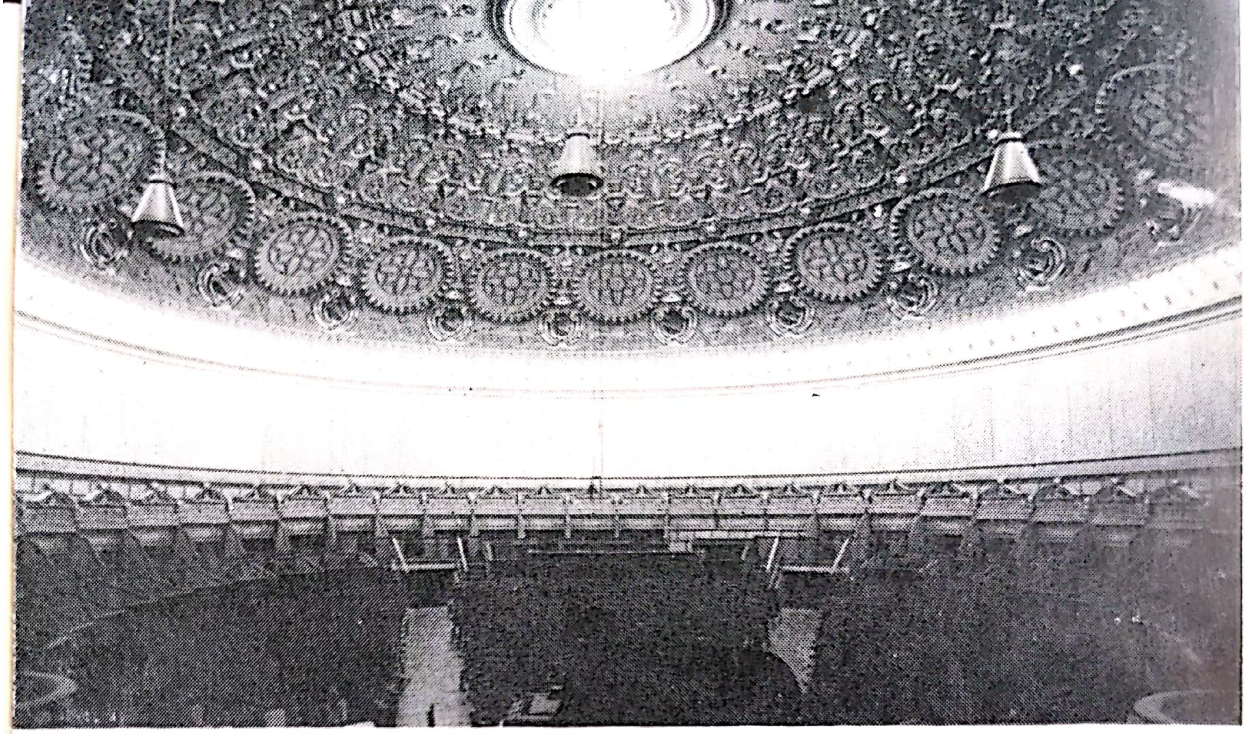
Tudor Arghezi

Scanned with OKEN Scanner

Ateneul Român

Sala de concerte
a Ateneului

Scanned with OKEN Scanner



Sala de concerte a Ateneului
— detaliu —

Corul Madrigal la Ateneul Român
din București

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE MUZICA CORALĂ

Muzica noastră corală, ca și întreaga artă sonoră românească, s-a format mai tîrziu decît plastica sau literatura, însă în cele din urmă a izbutit să se cristalizeze pe deplin, prezentînd creații valoroase, pline de farmec și sensibilitate, în același timp de un puternic spirit de raționalitate, de gîndire și cunoaștere, încît acel hotărît „nosce te ipsum", cu accentuată și largă priză filozofică, a cuprins în foarte mare măsură și activitatea acesteia.

Ea are la bază arta populară a românilor, artă păstrată pînă azi în forma monodică a cîntecului popular, a dansului țărănesc și a melodiei bisericești. În contact cu cultura muzicală universală, și în special cu cea a Apusului, unde arta sonoră a atins în ultimul mileniu o dezvoltare uriașă, cu realizări unice aproape de neegalat, au pătruns și influențe, nu totdeauna cele mai fericite, dînd naștere în unele cazuri la amestecuri neizbutite, la stiluri impure, la creații cu un caracter epigonic. Dar nu puține au fost și operele de sinteză reușite, ce au izvorît din realitatea înconjurătoare, legată nemijlocit de structura sufletească a românilor, element ce definește cu claritate umanitatea specifică a unui popor, precum și a unei epoci.

Culturile corale încep cu vechea artă de la Notre Dame din Paris, se continuă cu marile epoci ale artei

Scanned with OKEN Scanner

neerlandeze, ale Renașterii, barocului, rococoului, clasicismului, romantismului și termină cu epoca modernă, unde curentele impresionismului, expresionismului și neoclasicismului se întrepătrund adesea, unite prin intermediul giganticului fluviu al școlilor naționale ce iau naștere încă din veacul trecut în lumea întreagă. Muzica noastră corală se înscrie geografic în bazinul Sud-estului european și constituie, după cum am mai spus, o fuziune perfectă între cultura Răsăritului și Apusului. Sub aspectul conținutului, ea reprezintă un nou umanism, în timp ce, privită prin prisma elementelor de formă, aduce incontestabil o contribuție prețioasă la promovarea noului, conceput ca inovație înțeleaptă, organic legată de conținut. Melosul modal — fie cromatic, fie diatonic, — armonia și polifonia modală, eterofonia, deosebit de atrăgătoare, intensa varietate timbrală și ritmică sînt mijloacele de expresie cu care muzica românească îmbogățește literatura mondială. Avem marele merit că în folclorul nostru se găsesc multe din elementele care au revoluționat din temelie discursul muzical de tip clasic — e destul să ne referim la sunete nedeterminate precis, sferturi de ton, poliritmie, polimodalism, eterofonie și aleatorism, — încît creatorii noștri nu au trebuit să recurgă la „laborator", ci au preluat toate acestea din solul natal, unde pulsează viața dinamică a interesantului nostru folclor.

Situată în marea constelație europeană, muzica corală românească nu numai că nu dispare sau pălește, dar se arată într-o lumină vie, chiar strălucitoare ! În desele ei confruntări internaționale, entuziasmul străinilor crește neîncetat. O prețuim nu numai pentru că a valorificat de minune folclorul, freamătul ondulațiilor noastre sufletești, ci și pentru faptul că aparține marelui tezaur clasic și universal al muzicii.

*

* *

Scanned with OKEN Scanner

CÎNTECUL DE MASĂ

În muzica noastră corală, cîntecul de masă ocupă un loc foarte important. El s-a cristalizat în trei etape distincte : din secolul trecut pînă în perioada izbucnirii primului război mondial, în perioada dintre cele două războaie mondiale, şi, în sfîrşit, în epoca României Socialiste. Cîntecul de masă al primei etape amintite se dezvoltă sub semnul luptei poporului român dusă pentru libertate naţională şi socială. Un punct culminant îl atinge în acest sens epoca revoluţiei din 1848, atît în Principate cît şi în Transilvania, epoca Unirii, precum şi aceea din jurul anului 1877, a Războiului pentru Independenţă. În această privinţă, aportul compozitorilor : Alexandru Flechtenmacher prin cîntece ca „Hora muncitorilor", „Sfîntă zi de libertate" şi „Hora Unirii", Eduard Wachmann prin „Imnul Vînătorilor", Ciprian Porumbescu prin „Cîntecul gintei latine" şi „Unu Mai", Gavriil Musicescu prin „Ca un glob de aur" — şi exemplele pot continua — ne apare ca fiind deosebit de semnificativ şi cu o indiscutabilă valoare artistică, fapt ce a determinat răspîndirea acestor cîntece în rîndurile mulţimii. Melodiile, în majoritatea cazurilor, se înscriu în ritm de marş, uneori influenţat de tipul cîntecului de luptă occidental, alteori conţinînd evidente intonaţii şi chiar formule ritmice desprinse din arta populară. Stilul ni se

Scanned with OKEN Scanner

prezintă armonic prin excelență, cu un aspect diatonic — atît sub raportul melosului cît și al armoniei, iar scriitura vocală, simplă, fără o prea mare variație timbrală, însă întotdeauna eficientă.

O fază superioară se conturează în cîntecul de masă creat în perioada premergătoare primului război mondial și mai ales în aceea dintre cele două războaie, printr-o melodicitate mult mai pregnantă, un limbaj armonic și ritmic mai variat, precum și prin utilizarea unor formule polifonice atrăgătoare. Amintim creații valoroase cum sînt „Cîntăm libertatea" de D. G. Kiriac și multe altele inspirate de sîngeroasa perioadă a anilor 1907 și mai tîrziu 1933, precum și cîntece patriotice de Timotei Popovici, Enrico Mezzetti, Alfonso Castaldi.

În anii puterii populare cîntecul de masă cunoaște o dezvoltare fără precedent. Teme ca dragostea față de țară, prietenia dintre popoare, lupta pentru pace, construirea socialismului, dragostea nobilă și înălțătoare, ne apar tratate convingător în nenumărate cîntece de masă. Unele se înscriu într-o linie mai tradițională și sub acest raport punctul culminant este atins de maestrul Ioan D. Chirescu, considerat pe drept cuvînt un clasic al cîntecului de masă. A compus foarte multe piese de acest fel, destinate fie corurilor mixte, fie corurilor bărbătești, cărora le-a adăugat expresive acompaniamente de pian. Viața nouă de la sate a fost zugrăvită în cîntecul „Mare bucurie-n țară" (versurile de Dumitru Corbea), interesant prin linia melodică populară modală și imitațiile de motive foarte caracteristice, în stil contrapunctic mai liber. „Măreț pămînt al patriei iubite" (versurile de Eugen Frunză) se impune prin noblețea melodică a cupletelor și îndeosebi prin refrenul bine conturat și ușor de reținut sub aspectul melodic. Un caracter festiv are cîntecul „Azi cîntă țara-n sărbătoare" (versurile de Mihnea Gheorghiu), cu un refren cantabil prin excelență, realizat cu o scriitură polifonică atrăgătoare. „Viteazul

Scanned with OKEN Scanner

pandur" (versurile de Dumitru Corbea), un cîntec eroic, simplu şi mobilizator, este scris în memoria patrioţilor căzuţi în lupta împotriva fascismului. Ritmica sprinţară a dansului popular românesc pătrunde în cîntecul „Fost-a fost, aici, în sat" (versurile de Veronica Porumbacu) ce ne oferă o sugestivă imagine a satului de altădată, precum şi a satului de azi, în plină dezvoltare. Scriitura corală aerată este suprapusă cu finețe peste melodia baritonului solist.

Printre cele mai valoroase creaţii de acest gen ale maestrului se numără popularele cîntece „Imnul partizanilor păcii" (versurile Emil Gonciu), „Sub al păcii stindard" (versurile Maria Banuş), „Republică, măreaţă vatră" (versurile de Eugen Jebeleanu), „Dobrogea de aur" (versurile de Radu Boureanu) şi „Hora marilor cîmpii" (versurile de Teodor Balş), care s-au impus prin calitatea temelor, minunate melodii, larg accesibile, pline de sevă. Ioan D. Chirescu rămîne un clasic al cîntecului nostru de masă, iubit şi apreciat de auditorii din lumea întreagă, căci multe din antrenantele sale miniaturi corale au obţinut răsunătoare succese şi peste graniţele ţării noastre. Prin folosirea melosului şi ritmului popular, precum şi prin întrebuinţarea eficientă a procedeelor polifonice, autorul a adus inovaţii preţioase cîntecului de masă, dovedind tuturor că acest gen poate fi mult mai complex, tălmăcind cu fidelitate, la un nivel artistic superior, nobile idei şi sentimente.

Arta sa este continuată convingător, pe aceeaşi linie armonică, de mai mulţi compozitori. Tematica contemporană este expresiv reflectată în piesele scrise în anii de după eliberarea ţării noastre de sub jugul fascist, de către Sabin V. Drăgoi, în viguroasele cîntece de masă : „Fată frumoasă", pentru cor mixt şi solo de soprană, pe versuri de D. Corbea, „Republică, lumină vie", cor mixt pe versuri de Ştefan Tita, „Cîntă marile furnale" pentru cor bărbătesc pe patru şi două voci pe

Scanned with OKEN Scanner

versuri de Teodor Bratu, „De-aș avea un milion de inimi" și multe altele.

Gheorghe Dumitrescu, a scris și el foarte multe cîntece de masă, simple și mobilizatoare, cu melodii ce se reţin uşor chiar la un prim contact. Amintim pe cele ce și-au cîștigat o popularitate răsunînd optimist în sălile de concerte, redate de mari formaţii de amatori și profesioniste : „Înfloreşti, pămînt al bucuriei", pe versuri de Tiberiu Utan, „Acest pămînt" pe versuri de Nicolae Labiș, „Pus-a nopţii piedică", pe versuri de Cicerone Theodorescu și multe altele.

În arta sonoră a ultimelor două decenii, Matei Socor a adus o contribuţie importantă în domeniul cîntecului de masă, redînd cu entuziasm epoca noastră pasionată, construcţia socialistă a ţării cu atîtea surse incandescente de creaţie muzicală. Dintre cîntecele sale de masă, „Să fii partidului oștean", pe versurile lui Mihai Beniuc, „Îţi mulţumim partid iubit" — cu un caracter de marș dinamic — pe versuri de Constantin Teodori, „Steagul partidului", pe versuri de Mihai Beniuc — melodia este deosebit de pregnantă, cu o amplă respiraţie, plină de noblețe și optimism și ne evocă lupta oamenilor simpli, oprimaţi în trecut, pentru răsturnarea unei lumi istovite și muribunde — atrag atenţia prin conţinutul lor robust.

Numărul de piese corale scrise de Alfred Mendelsohn este uriaș ! S-a manifestat în foarte mare măsură și în acest gen larg accesibil, domeniu în care s-a remarcat prin creaţii inspirate ca „Aşa te știu, partidul meu", cor mixt pe versuri de Ion Socol, „Tineret mîndria ţării", cor pe două voci egale pe versuri de Ion Brad.

În muzica corală a compozitoarei Hilda Jerea, formată în spiritul concepţiei noi despre om și societate, lipsită de prejudecăţi puriste și estetizante, străbat melodii deosebit de cantabile și colorate în nuanţe luminoase. Aceste incontestabile calităţi semnalate mai sus pot fi întîlnite în piesele „Cîntec pentru Scînteia",

Scanned with OKEN Scanner

„Cîntec de întrecere", pe versuri de Ion Boldici, „Cîntec de bucurie", pe versuri de Mihai Beniuc, — piesă cu evidente intonații folclorice — „Patria" pe versuri de Victor Tulbure și Nicolae Labiș, „Drapelul" pe versuri de Demostene Botez, „Țara mea și mîndră fată" pe versuri de Dimos Rendis și „Fugi suveică", pe versuri de Violeta Zamfirescu.

Mai amintim și pe compozitorii Diamandi Gheciu, Achim Stoia, Ovidiu Varga, Vasile Popovici, Gheorghe Bazavan, Gheorghe Deriețianu, Mauriciu Vescan etc.

În tînăra generație de compozitori se remarcă sub acest aspect două tendințe : una mai legată de tradiție — cu o viziune armonică de tip clasic și o bogată variație ritmică inspirată din folclor — cultivată cu mult succes de Radu Paladi, Teodor Bratu, Liviu Ionescu, Dumitru Bughici, Mircea Neagu, Vasile Timiș, Sergiu Sarchizov, Laurențiu Profeta ; cealaltă ne întâțișează elemente noi în ceea ce privește tehnica componistică — melosul modal cu un caracter mai cromatic, elemente de politonalitate, asimetria ritmică și un pronunțat spirit polifonic — prezente în majoritatea lucrărilor de acest tip ale compozitorilor Cornel Țăranu, Anatol Vieru, Myriam Marbé, Zoltan Aladar, Tiberiu Olah, Liviu Glodeanu, Gheorghe Costinescu, Adrian Rațiu, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu.

Dacă în trecut s-au creat cîntece de masă, concepute cu precădere în ritm de marș, în epoca noastră au luat ființă și alte tipuri, cum sînt cîntecul de masă cu un caracter liric, străbătut de sonorități plăcute și viu colorate armonic — și în acest sens amintim „Cîntec de seară" de Sergiu Sarchizov, — precum și piese de acest gen, de Laurențiu Profeta, Radu Paladi, Teodor Bratu, Hilda Jerea, Achim Stoia. Tot în ultimele decenii s-au creat și cantate miniaturale, ce nu sînt în fond decît cîntece de masă lărgite, care conțin un melos nobil, tinzînd spre un caracter imnic, realizate cu o remarcabilă măiestrie de creatori ca Mihail Jora, Mihail An-

Scanned with OKEN Scanner

dricu, Tiberiu Olah, Sergiu Sarchizov, Laurențiu Profeta, Aurel Stroe, Cornel Țăranu.

Cîntecul de masă este interpretat cu succes în fața noului public al epocii noastre, în foarte multe concerte de cor „a capella" de către marile formații profesioniste și de amatori înființate în anii puterii populare.

MINIATURA CORALĂ

Vorbind de miniatura corală, ne referim la mai multe categorii ale genului de mai mici dimensiuni : prelucrări de cîntece populare — prezente sub aspectul citatului folcloric, piese concepute în stil popular, piese ce au la bază intonații ale folclorului orășenesc și piese în care se resimte influența muzicii occidentale, mai depărtate de spiritul cîntecului țărănesc. Ele se adresează unor formații corale variate, cum ar fi corul mixt, corul bărbătesc, corul de femei și corul de copii. Unele se încadrează în major-minorul occidental, altele se înscriu în lumea mai aparte a muzicii modale. Din acest ultim punct de vedere, aportul creator al lui Ioan D. Chirescu, Dimitrie Cuclin, Sabin V. Drăgoi și mai ales Paul Constantinescu, ne apare foarte substanțial. Analizînd concepția componistică cu care este realizată miniatura corală românească vom observa două aspecte distincte : viziunea armonică, în care se situează compozitorii amintiți mai sus și cea polifonică, — fie redată prin prisma contrapunctului liber, fie prin cea a contrapunctului imitativ, de Ioan D. Chirescu, Dimitrie Cuclin, Sigismund Toduță, Liviu Comes, Zeno Vancea și alții.

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre cele mai mult interpretate creații ale lui Ioan D. Chirescu este piesa „Dor, doruleţule !" un vioi scherzo, în care autorul reușește să pună în valoare cu mult succes sonoritățile variate ale vocilor de sopran și altist precum și ale celor de tenor și bas. În acest caz este evidentă continuarea concepției componistice a marelui înaintaș al muzicii noastre corale, Ion Vidu, pe de o parte prin prezența paralelismului armonic major-minor, pe de altă parte prin expunerea tematică alternativă, cînd la vocile acute, cînd la cele grave. În tot cîntecul avem de-a face cu cele mai simple tipare ale exprimării muzicale, ce se desfășoară în mod firesc, de la sine aproape. Tocmai în acest fapt constă izbînda deplină a inspiratei creații, larg accesibile. În cîntecul „Mîndră, mîndruliţa mea" reîntîlnim un procedeu tipic pentru creația lui Ion D. Chirescu, tema încredințată vocii soliste — în cazul de față bas sau bariton — în timp ce masa corală contrapunctează cu discreție, obținîndu-se sonorități bogate și convingătoare. „La Tismana-ntr-o grădină" reprezintă o măiastră tratare polifonică a cîntecului popular precum și evidențierea unor trăsături modale, subtil încadrate în discursul muzical. Originalitatea stilului creatorului, îmbinată cu o serioasă cunoaștere a tehnicii componistice corale polifonice și modale, poate fi urmărită în „Mărioară păr galbin", unde țesătura subțire a armoniei oferă posibilitatea de a se introduce imitații sugestive, desfășurate natural, fără nici un artificiu forțat. Trăsătura lirică a operei lui Chirescu se manifestă și în melodiile „Rodica" și „Hora lui 1 Mai", prelucrate cu mult gust armonic. Frumos poate fi considerat și cîntecul „Foaie verde, foaie fragă" din colecția compozitorului maghiar Bela Bartok. Unui ambitus melodic de cvintă, relativ de strîns, autorul îi introduce drept compensație trepte mobile în limbajul armonic și interesante figurații polifonice. Fantezia armonică bogată anticipă stilul lui Paul Constantinescu din ultimele sale

Scanned with OKEN Scanner

lieduri pe versuri de Cicerone Theodorescu. Dar cea mai realizată piesă este „Mama", în care corul „a cappella" ce alternează cu vocea solistă, suprapusă cu mult efect sonor peste aerate linii polifonice, tălmăceşte expresiv, cu deplină autenticitate, versurile duioase ale lui George Roiban : *„Parc-o văd acas' pe mama, / Chip de sfîntă-ntr-un pervaz, / Slabă, slabă, sărăcuţa / Şi cu lacrimi pe obraz"*. Acest gingaş cîntec redă un climat nostalgic, în care se reliefează o linie melodică pregnantă şi originală. În ciuda sentimentului reţinut şi a discreţiei discursului muzical, fără nici un element tehnic neadecvat sau ostentativ, piesa corală „Mama" şi-a cîştigat o imensă popularitate, datorită profunzimii şi sincerităţii conţinutului.

Creaţia corală a compozitorului Dimitrie Cuclin se divide în două mari categorii : coruri libere, miniaturale, şi coruri încadrate în ample forme, care la rîndul lor se împart în coruri „a cappella" şi coruri acompaniate. Mai toate sînt concepute în stilul polifonic, redînd creator, fie madrigalul Renaşterii italiene, fie formele de invenţiune sau fugă din muzica barocă. Marele merit al autorului este că melosul său, uneori modal, alteori expus în major-minorul occidental, conţine un puternic colorit popular, fapt ce imprimă autenticitate şi fereşte creaţia sa de „mimetism" muzical, de epigonism. Deşi armonia prezintă modulaţii pregnante, ea exclude cromatismul wagnerian sau bartokian, înclinînd aproape întotdeauna spre diatonism. Ritmica, cu mici excepţii, este clasică, cu accente regulate, determinînd simetria în formele folosite. Scriitura corală este bogată, densă, însă niciodată încărcată. Cu toate că sînt întrebuinţate şi unele efecte sonore plăcute, stilul general al muzicii corale a lui Dimitrie Cuclin este sobru şi evită facilul, dar mai ales virtuozitatea ca scop în sine. În textele autorului se oglindesc senin frumuseţile naturii, dar trebuie avut în vedere faptul că acestea nu sînt pur descriptive, ci înfăţişează peisajul ca pe un

Scanned with OKEN Scanner

teren bogat cu subtile desfăşurări de ordin psihologic. Dintre corurile libere, „a cappella", „Semănătorii", pe versuri de Vasile Alecsandri se pretează la interesante şi atrăgătoare analize. Mai amintim piesele „Măi vîntişor", „Dormi puişor", „Prea mi-e dragă dumbrăvioara", „Ce frunză", „Dor, dorule", „Doamne, măi măre !", „Colo-n vîlcea", „Codru-n frunze", „Cînd aud c-o să mă duc".

Sabin Drăgoi a creat coruri pentru voci bărbăteşti şi coruri mixte, mai toate concepute pentru cor „a cappella", de cele mai multe ori de proporţii mai reduse, care au la bază cîntecele noastre populare, culese chiar de către autor, cu precădere din regiunile pitoreşti ale Banatului şi Transilvaniei. Aceste lucrări, expresie a unui viguros talent cu dimensiuni multiple, trecînd dincolo de profesie, îl consacră pe autorul lor ca pe un adevărat artist şi în acelaşi timp ni-l prezintă şi ca pe un excelent folclorist, de talie universală, alături de Bartók, Brăiloiu, Kodály, Stravinsky şi alţii.

Cu două decenii în urmă a fost editat ciclul de „Coruri pentru voci bărbăteşti", alcătuit din piesele : „M-a luat neamţu' cătană", „Pasărea şi bitulicu", „De urît m-aş duce-n lume", „Doamne, dă-mi şi mie bine", „Crîşmăriţa de la vamă", „Moţi crunţi", „Tabere cresc", „Imnul înfrăţirii", „Boca-boca cu toporul" şi „În vin e plăcere".

Muzica corală a lui Paul Constantinescu, una din ramurile cele mai valoroase ale opusurilor sale, a avut şi are un rol foarte important în cultura românească, atît prin autenticitatea spiritului popular pe care îl conţine, cît şi prin remarcabila măiestrie cu care a fost realizată. Ea apare împlinită şi originală, într-un moment în care unii dintre compozitorii noştri erau în plină căutare de noi orientări, de noi limanuri. Născută din noi cerinţe estetice, moştenirea bogată pe care ne-a lăsat-o Paul Constantinescu face legătura de nezdruncinat între ge-

Scanned with OKEN Scanner

neraţii, contribuind sensibil la realizarea unităţii şi echilibrului măreţului edificiu, pe care azi îl numim cu o legitimă satisfacţie şi mîndrie — muzica românească. Citãm miniaturile corale : „Doină şi joc", „Cucule haiducule !", „Frunzuliţă iasomie", „Gheorghe !", „Frunză verde a-mărăcine" şi multe altele, de un discurs muzical larg accesibil, spontan şi senin.

Inspirate miniaturi corale au mai scris Alexandru Zirra, („101 coruri mixte"), Simion N. Nicolescu („Iacaşa", „Aseară la şezătoare", „De n-ar fi iubirile", „Foicică foicea", „Merişor cu mere coapte", „Baba şi moşneagul"), Ioan Danielescu („Primăvara ce-nverzie", „Firicel de lăcrămioară", „Vino primăvară", „Serenadă"), Augustin Bena („Prelucrări de cîntece populare"), Liviu Tempea („Mi-a trimis bădiţa dor", „Pîrîiaşul", „Mîndra mea de astă vară", „Trecui valea"), Mihail Jora („Foaie verde bob secară"), Marţian Negrea („Foaie verde popîlnic" şi „la ieşi, mîndro, pîn-la poartă"), Ion Croitoru („Coruri" tipărite în „Editura de Stat pentru Literatură şi Artă"), Nicolae Oancea („Floarea muncii", „Foaie verde lin pelin"), Dumitru D. Botez („Măi Bădiţă Păunaş", „Imn tineretului", „Foaie verde de mohor", „Se-nalţă un cîntec" etc.), Liviu Rusu („Cîntece din cătănie", „Cîntece de dor din Banat"), Zeno Vancea („Tripticul" coral alcătuit din „Doina", „Oful babei", „Fir de dor"), Gheorghe Dumitrescu („Cîntec şi joc", „Frunzuleană alunică"), Liviu Comes („zece coruri pentru voci bărbăteşti"), Achim Stoia („Grădina cu flori multe", „Fata ardeleană", „Haţegana"), Mihail Bîrcă („Foaie verde de mohor", „Uliul", „Cucul"), Gheorghe Danga („Sîrba-n căruţă", „Ca la Breaza", „Rea de plată"), Nelu Ionescu („Cîntece de joc pentru voci egale bărbăteşti şi mixte pe versuri populare"), Gheorghe Şoima (prelucrări de folclor), Nicolae Lungu („Măria neichii, Mărie", „Suita corală nr. 2", ciclurile de cîntece haiduceşti, „Tărăşelul", „Foaie verde leuştean", „Pastorală"), Ion Totan (Suita „Nuntaşii"),

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Palade („coruri populare românești"), Dinu Stelian („Să răsune satele") și alți compozitori ca Alexandru Pașcanu, Zaharia Popescu, Constantin Arvinte, Florin Comișel, Gheorghe Bazavan, George Derițeanu, Vinicius Grefiens, Emil Lerescu, Aurel Popa, Vadim Șumschi, Ion Crișan, Eugen Cuteanu, Nicolae Ursu, Mircea Popa, Mircea Hoinic etc.

În ceea ce privește ritmul, unii creatori ai miniaturii vocale se situează pe o linie mai mult tradițională, apropiată de concepția apuseană, alții cultivă variația ritmică intensă, în care folclorul românesc a avut o indiscutabilă și binefăcătoare influență. În acest ultim sens, creatori ca Sabin Drăgoi, Sigismund Toduță, Radu Paladi, Teodor Bratu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe și mulți alții au adus și continuă să aducă contribuții serioase.

Aceeași diviziune, în miniaturi tratate armonic și miniaturi tratate polifonic se poate distinge cu claritate și în arta corală a tinerilor compozitori. Creatori ca Radu Paladi, Sergiu Sarchizov, Teodor Bratu, Laurențiu Profeta și mulți alții se evidențiază ca subtili armoniști, în timp ce Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Adrian Rațiu, Dan Constantinescu, Liviu Glodeanu, ni se înfățișează ca avînd afinitate cu conceptul linear.

Cîntecele pentru copii au multă prospețime și farmec. În trecut lucrările lui D. G. Kiriac, un maestru al genului, Gheorghe Cucu, Timotei Popovici, în epoca noastră cele ale creatorilor Ioan D. Chirescu, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi și ale unor tineri compozitori ca Radu Paladi, Teodor Bratu, Laurențiu Profeta, Ștefan Niculescu, Liviu Glodeanu, Anatol Vieru, Myriam Marbé, se înscriu la loc de frunte. Este interesant că mulți creatori contemporani, pornind de la frumoasa inițiativă a lui Gheorghe Cucu de a introduce în discursul muzical al corului formele muzicii de cameră și simfonice — sonata, rondo, passacaglia, tema cu variațiuni

Scanned with OKEN Scanner

de ordin armonic şi altele — au creat piese în formă de sonată şi suite mai ample, destinate ansamblurilor alcătuite din cei mici. Creaţiile de acest fel ale lui Sigismund Toduţă, Zeno Vancea, Anatol Vieru, Zoltan Aladar, Sergiu Sarchizov, Myriam Marbé, sînt inspirate, străbătute de culori vii, plăcute.

Astăzi creatorii, spre deosebire de trecut, beneficiază şi de faptul că s-au format coruri de copii cu totul remarcabile, cum sînt : Corul Palatului Pionierilor din Capitală, Corul de copii al Radioteleviziunii, Corul de copii din Tg. Mureş, Corul şcolii medii de muzică din Cluj şi nenumărate formaţii şcolare.

POEMUL CORAL

Alături de miniaturi corale izbutite şi mult apreciate de iubitorii genului, în muzica românească întîlnim şi un apreciabil număr de piese de proporţii mai mari destinate tot corului „a cappella", cunoscute de cele mai multe ori sub titlul de poeme corale.

Şi în această privinţă distingem două ramificaţii : poemul coral ce se situează pe o linie armonică şi poemul coral de tip polifonic, cu ample dezvoltări dramatice. Pe de altă parte, creaţiile de acest fel sau se încadrează în major-minorul occidental, sau ne apar ca fiind realizate cu o interesantă şi autentică concepţie modală, legată cînd de un aspect mai diatonic, cînd de altul mai cromatic.

Compozitorii contemporani au realizat încîntătoare poeme cu o interesantă fantezie armonică. Nostalgica piesă „Teiuleţ cu foaie lată" de Mihail Jora este interesantă prin melosul modal — modul frigic — subtil ar-

Scanned with OKEN Scanner

monizat, accentuîndu-se discret alterarea inferioară a treptei a doua. Atrăgător prin armonia modală originală este şi cîntecul de dragoste „Mă miream" ; de o mare simplitate, deosebit de inspirat şi melodios este cîntecul popular „Puica", expus în seninul mod ionic, cu versuri populare pline de sensibilitate :

„Firicel de iarbă neagră
Dintr-atîta lume largă
M-alesei c-o puică dragă...".

Dar umorul, ironia şi verva lui Mihail Jora sînt prezente în poemul coral „Moşul", remarcabil prin viu colorata paletă armonică şi expresivele culminaţii ale melosului, excelent puse în valoare.

Mult succes a obţinut în sălile noastre de concert piesa „Slutul", cu un sănătos umor ţărănesc. Pe o pedală armonică, discret colorată, se suprapune o linie melodică modală (modul frigic), cu o sugestivă insistare pe treapta I a modului. Pe aceeaşi pedală, aceeaşi idee se continuă cu motive melodice sprinţare, atrăgătoare prin asimetria ritmică. În secţiunea medie („Vivace scherzando") se impun alte motive cu ritmuri mai capricioase, ce tind spre o puternică culminaţie, spre tonalitatea dominantei, după care urmează acelaşi „Andante lamentoso" de la început, căruia i se adaugă o laconică codă de efect.

Una din cele mai inspirate bucolice din întreaga muzică corală românească este poemul coral „Toaca". Acesta ne arată bogata fantezie armonică a lui Mihail Jora, maestru al sonorităţilor rafinat colorate. La baza acestei splendide pastorale stă un motiv subdivizat ce se continuă sub forma unei pedale armonice. Peste această încîntătoare „pînză sonoră" ce trece la diferite grupuri de voci apar melodii de esenţă populară, apropiate într-un fel de specificul recitativului dramatic de operă. Modulaţiile se fac încet spre „re", tonalitatea paralelei, apoi spre „do", tonalitatea dominantei, şi în

Scanned with OKEN Scanner

cele din urmă din nou spre „fa", tonalitatea tonicii. Deosebit de expresivă ne apare melodia celei de a doua secţiuni în „re".

Una din cele mai realizate creaţii pentru cor mixt ale lui Sabin Drăgoi este „Bănăţeana", o rapsodie concepută cu o mare simplitate armonică şi în acelaşi timp nu lipsită de noblețe. Melodiile se impun pe prim-plan şi reprezintă resursele intime şi de fond desprinse din modurile muzicii noastre izvorîte din popor. Prin prelucrarea deosebit de inspirată a compozitorului ele invadează discret ecranul sensibilităţii auditorului. Sabin Drăgoi a reuşit să lege tainic conţinutul de formă. A avut curajul imens de a exprima foarte simplu, drumul adevărat prin care se ajunge atunci cînd nu apelezi la ideile altora. Aceeaşi simplitate a melodiei acompaniate cu acorduri adecvate, care îi reliefează conturul şi accentuează în unele momente spiritul modal, poate fi întîlnită şi în alte rapsodii corale cum sînt : „Crişana" şi „Creaţa", uneori cu interesante speculaţii polifonice.

Poetul George Coşbuc, cel care a tălmăcit în versuri multe credinţe, datini şi basme poporane cu o inspiraţie sănătoasă şi optimistă, este mult iubit de Marţian Negrea. Compozitorul a scris pe versurile sale două poeme pentru cor mixt — „Păstoriţa" şi „Cîntec de dragoste" — creaţii deosebit de valoroase, care au intrat de mult în repertoriul permanent al marilor formaţii corale din ţara noastră. În aceste bucolice, stilul autorului ni se prezintă în toată luminozitatea lui. Este convingător felul în care Marţian Negrea a reuşit să încadreze elementele melodice populare, într-un limbaj din care nu lipsesc savuroasele modulaţii cromatice şi plăcutele efecte de culoare din scriitura vocală. Dacă prima piesă evoluează într-un tempo liniştit şi se caracterizează printr-o densă şi saturată scriitură armonică, cu oarecari rarefieri în secţiunea medie, cel de al doilea poem ni se înfăţişează ca fiind mai transparent sub aspectul tratării vocilor corului mixt — fapt cerut şi de

Scanned with OKEN Scanner

conținutul mai glumeț al versurilor, și nu greșim definind acest cîntec ca un agreabil „scherzo" coral.

Un poem deosebit de valoros este „Doina oltenească", de Paul Constantinescu, pentru cor mixt și solo bariton. Specificul exotic al „sextei dorice", precum și al „cvartei mărite" sînt tratate cu mult farmec în prima parte a lucrării. În continuare, recitative expresive, expuse fie la vocile de femei, fie la vocile grave, acompaniază tema tînguitoare a vocii soliste, deosebit de bogată sub aspectul formulelor ritmice, asimetrice. În această parte mediană, deosebit de interesantă și originală, atît în ceea ce privește instabilitatea treptelor gamei folosite, cît și prin evidențierea unei improvizații libere cu o bogată fantezie, linia melodică conducătoare și recitativul trec pe rînd, cînd în planurile superioare, cînd în planurile inferioare și redau expresiv lirismul dureros al cîntecului lung românesc. Abia în „coda" revin elementele specifice modului doric în sonorități abia șoptite și ne amintesc de nostalgicele semnale de bucium. Momentele cele mai dramatice ale poemului reliefează textul folcloric cu adînci semnificații sociale, despre viața agitată a țăranilor din trecutul îndepărtat :

„Frunză verde, măr crețesc
Stau în loc și mă gîndesc
Ce să fac, ce să muncesc,
Pîinea să-mi agonisesc,
Copilașii să-mi hrănesc ?".

Lupta din trecut a poporului român pentru libertate și dreptate constituie o temă conducătoare în creația lui Gheorghe Dumitrescu. Ea apare trasată convingător și în poemul haiducesc „Foicic-a bobului" :

„Foicic-a bobului,
Sus pe malul Oltului
Paște calul lancului,
Iancului haiducului,
Iancului pribeagului".

Scanned with OKEN Scanner

O sensibilitate discretă caracterizează cîntecul său „Foaie verde viorea", unde tenorul solist ne înfățișează o idee muzicală pregnantă, cantabilă și duioasă, cu elemente modale. Mult dramatism conține creația sa corală „Cîntecele Oltului" cu dialoguri inspirate între vocea solistă și masa sonoră compactă a corului mixt. Creații străbătute de tensiunea emoției erotice sînt „Cîntec de dor" și „De cine dorul se leagă", lucrări ce consolidează lirismul luminos și viril al autorului și nu greșim cîtuși de puțin situîndu-l pe o linie de reflecsivitate vulcanică asemănătoare unor poeți contemporani ca Mihai Beniuc, Mihu Dragomir sau Dan Deșliu.

Printre cele mai izbutite poeme corale ale lui Radu Paladi se numără „Flăcăruia" și „Ciocanul și suveica" ambele realizate pe versuri de Nina Cassian. Într-un fel ele se aseamănă, atît prin ritmul trepidant, cît și prin tematica deosebit de senină și antrenantă ce le străbate. Dacă în alte creații autorul se îndreaptă exclusiv spre tehnica componistică armonică, mai ales în piesa „Flăcăruia" anumite procedee polifonice își fac apariția cu succes. Dar ceea ce impresionează în mod deosebit la ambele poeme este măiastra conducere a liniei melodice la diferitele voci, bogata și variata sonoritate timbrală obținută. Inventivitatea ritmică — cu precădere în piesa „Ciocanul și suveica" — este realizată cu multă fantezie și contribuie în mare măsură la reușita acestor minunate compoziții. Armonia este strălucitoare și conține atrăgătoare combinații de acorduri cromatice mai puțin utilizate în alte creații ale sale.

Pe aceeași linie, a poemului coral redat cu un limbaj componistic evoluat, se înscriu și „Ciocîrlii spre soare", pe versuri de Ion Serebreanu — un „scherzo" cu un ritm caracteristic și un trio cantabil, polifonic — și mult inspirata creație „Dar de nuntă", tot pe versuri de Ion Serebreanu, intrată în repertoriul permanent al tuturor formațiilor corale din țara noastră. Această ultimă lucrare are meritul de a ne demonstra că înlăn-

Scanned with OKEN Scanner

ţuiri armonice clasice pot fi exploatate cu succes, cu rezonanţe noi, printr-o nouă organizare ritmică şi mai ales printr-o variată scriitură corală.

În arta lui Radu Paladi întîlnim adesea, transpuse cu abilitate, efecte instrumentale în discursul muzical al corului mixt ca „staccato-ul", pasaje repezi cu grupări de valori mici, anumite efecte de pedală armonică şi o mobilitate a accentelor metrice regulate. Piesele „Scrisoarea minierilor din Iacobeni", pe versuri de Ion Serebreanu şi „Trenul Griviţei", pe versuri de Lucian Rădan — aceasta din urmă premiată la concursul „Ion Vidu" în anul 1963 — ilustrează convingător asemenea procedee.

Dintre lucrările corale ale lui Dumitru Capoianu amintim cu precădere inspirata suită „Cîntecul lutului", patru imagini pentru cor mixt pe versuri de Victor Ion Popa — „Casă moţască". „Casă cu tablă", „Casă din Sălişte", „Casă oşancă". Suita reprezintă un succes al autorului şi în acelaşi timp o continuare creatoare a liniei armonice, a tehnicii componistice a maeştrilor : Mihail Jora, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi şi Marţian Negrea. Mai aproape de combinaţiile armonice savuroase şi luminos colorate decît de concepţia modală propriu-zisă, muzica lui Dumitru Capoianu se ascultă cu plăcere şi redă setea nestăvilită de viaţă a tineretului nostru, în acest nou profil de epocă.

În poemul coral „Cîntec de pădure", de Laurenţiu Profeta, pe versuri de Vlaicu Bîrna, cea mai reprezentativă creaţie vocală a sa, se observă o preocupare intensă de a se obţine elemente noi în tehnica componistică. Şi, într-adevăr, sub toate aspectele, melodic, armonic, polifonic, ritmic şi mai ales timbral, lucrarea ni se prezintă originală, cu un spor de expresivitate şi o mare spontaneitate. Este un poem al luminii, în slujba marilor idealuri ale omului înfrăţit cu natura.

Nici poemul coral de tip polifonic nu a rămas mai prejos, căci atît compozitorii înaintaşi cît şi cei con-

Scanned with OKEN Scanner

temporani au fost atraşi de acest gen, ce ridică multiple probleme creatoare.

Corul mixt „Frunzuliţă de şerpet" — cuvintele şi melodia sînt populare, culese de Nelu Ionescu şi prelucrate de Dimitrie Cuclin — ne dezvăluie un alt aspect al tehnicii corale a autorului, transparenţa şi simplitatea, în ciuda polifoniei bogate, prezentă fie prin contrapunctul liber expus la două voci albe, fie prin imitaţii de tipul canonului dublu între vocile de femei şi vocile bărbăteşti.

Umor şi bună dispoziţie degajă piesa „Scherzo" de acelaşi autor, concepută tot pentru cor mixt, pe versuri de Sabina Paula. În limbajul ei este binevenită şi sugestivă întrebuinţarea acordului de sextă napolitană. Forma rondo este prezentă în poemul său coral de proporţii mai mari „Rondo de Primăvară" — textul şi muzica sînt ale compozitorului — ce se desfăşoară în nuanţa senină „Allegretto vivo e leggiero". Refrenul este pregnant şi tratat sub forma unui canon mai liber. Tot sub forma canonului este expusă şi ideea următoare în nuanţa „Più vivo e leggierissimo ben staccato". A treia idee muzicală, ce poartă indicaţia „Più vivo ed energico", aduce un contrast prin sonoritatea corală mult mai amplă, realizată tot pe principiul contrapunctului imitativ, folosit cu oarecari licenţe. Fără a avea spontaneitatea şi caracterul larg accesibil al piesei „Ce te legeni, codrule ?" de Scheletti, prelucrată de Enrico Mezzetti, lucrarea lui Dimitrie Cuclin, inspirată de aceleaşi minunate versuri eminesciene, se impune prin recitative expresive şi o polifonie pregnantă. Punctul culminant al poemului este foarte bine construit, după o judicioasă gradaţie, ce atrage atenţia prin puternicul ei dramatism.

Un ritm trepidant de 11 timpi caracterizează pastorala „Mîndru-i spicul grîului", de Tudor Jarda, ce se continuă cu un tempo de învîrtită, deosebit de mobilizator şi caracteristic, expus în 7 timpi. Dacă în cînte-

Scanned with OKEN Scanner

cul „Mă dusei în tîrg la moţi" autorul se înscrie pe o linie mai tradiţională, însă nu lipsită de farmec coloristic, în piesa „Nunta ţărănească" se reliefează un stil mai original, cu interesante nuanţe modale şi trepte mobile. În secţiunea medie a acestui ultim cîntec amintit, se evidenţiază un expresiv concept polifonic — dublu canon — amintind într-un fel de forma madrigalului Renaşterii italiene. O îngrijită şi eficientă scriitură corală se desprinde din liricele sale cîntece „Pîrîuţ de lîngă moară" şi „Acela-i voinic, voinic", la care se adaugă plăcute şi viu colorate sonorităţi armonice.

Muzica corală a lui Tudor Jarda îmbogăţeşte literatura genului cu noi creaţii valoroase, pline de prospeţime şi autenticitate, şi are meritul de a reda simplu şi expresiv o lume pastorală, lumea satului românesc din trecut şi din zilele noastre.

Una din cele mai dramatice pagini din muzica corală a marelui compozitor bănăţean Sabin V. Drăgoi rămîne indiscutabil „Pohod na Sibir", pe versuri de Alecsandri. Acest amplu poem conţine mai multe secţiuni : prima începe cu un „Lento" tragic (a, b, a), continuat cu un „Allegro", dinamic, unde ne apar pe rînd : un „Fugato" de o nuanţă mai armonică, expresive interludii ce poartă indicaţiile „Più lento", „Più animato" şi din nou „Più lento" ; apoi revin acelaşi „Lento" iniţial şi impetuosul „Allegro", acesta expus de astă dată în alt cîmp tonal — deci întîlnim un conflict de tipul sonatei. Urmează un „Andante" încadrat în măsură de $\frac{3}{8}$, ce aduce un colorit mai senin, secţiunea „Più lento" concepută polifonic şi repriza pentru ultima dată a ideii principale. În „codă" se evidenţiază un neaşteptat acord de nonă, extrem de sugestiv. Sonorităţile abia şoptite ale corului bărbătesc încheie acest grav poem coral. Se resimte pe alocuri influenţa lui Musorgski, mai ales în diatonismul armonic. Autorul zugrăveşte

Scanned with OKEN Scanner

cu plasticitate imensa stepă rusă, prin care se îndreptau cu paşii obosiţi, spre jalnica Siberie, „oameni fără cer", asupriţi de către regimul ţarist.

Ca şi mulţi alţi creatori români inspiraţi din contemporaneitate, Hilda Jerea şi-a îndreptat activitatea componistică mai ales spre genul vocal, bazat pe tradiţia clasică, cu o melodicitate clară şi optimistă. Artista a reuşit în acelaşi timp să tălmăcească în calitate de dotată pianistă, cu multă sensibilitate, un număr apreciabil de piese de muzică de cameră românească, contribuind în acest fel la popularizarea ei în rîndurile marilor mase de auditori. Tripticul „Sub jug" face parte dintr-un ciclu mai amplu — acesta fiind doar partea întîia — avînd ca tematică poetică situaţia socială din trecut şi de azi a femeii. El cuprinde secţiunile : „Vatră de lut", „Cîntec pentru cătană" şi „Glasul revoltei", toate concepute pe versuri populare. În prima piesă, versurilor — „La ce, maică, m-ai făcut, / Maică, pe vatra de lut, / Să trăiesc tot cu urît" ?... — le corespunde o muzică tristă. Se evidenţiază un melos cantabil integrat pe de o parte în moduri populare cromatice, — provenite din locricul mult agreat de Anton Pann şi Kiriac — pe de altă parte în extaticul ritm de „parlando rubato". Nu lipsite de interes sînt şi anumite recitative, de un profund dramatism, preluate din bocetul popular. În partea centrală melodia are o respiraţie mai amplă, iar ritmul se încadrează în acel „parlando giusto", de o esenţă mai clasicizantă, păstrîndu-se însă modurile cromatice populare, cu trepte schimbătoare. În secţiunea următoare asistăm la o repriză foarte mult variată — iată un caracter contemporan al tehnicii componistice, apropiat în oarecare măsură de principiul variaţiei continuie. Tot aici apar şi culminaţiile, judicios gradate şi eficiente. Un lied tripartit defineşte piesa „Cîntec pentru cătană". În primul fragment Hilda Jerea utilizează un melos modal cu evidente amprente frigice, în tehnica canonului şi obţine o atmosferă apă-

Scanned with OKEN Scanner

sătoare. În continuare — „allegretto" — autoarea a simţit nevoia să adauge solo de sopran şi solo de alto, suprapuse peste masa corului de femei, tratat expresiv în colorate nuanţe de „stacatto". După o amplificare a sonorităţilor, prin introducerea unor sugestive acorduri polimodale, revine într-o tonalitate foarte îndepărtată prima idee. În ultima creaţie — „Glasul revoltei" — o expresivă varietate ritmică, ce accentuează dinamismul, produce un puternic contrast. Coloritul timbral este nou şi prin separarea corului în două grupe, tratate oarecum stereofonic. Melosul este mai melismatic, de mare efect sonor, conceptul armonic alternează cu cel polifonic în mod convingător şi la toate acestea se adaugă şi sugestive efecte de „glissando", legate organic de cuvintele : — „Tot mai tare, răzbunare !" Lucrarea are un caracter concertant şi este realizată cu un meşteşug creator, în care includem armonia modală, o bună utilizare a vocilor feminine, o solidă arhitectură a edificiului sonor şi mai ales o densă polifonie. Indiscutabil, lucrarea reprezintă o reuşită şi alături de inspiratele lieduri concepute pe versurile lui Nicolae Labiş, constituie o nouă etapă în evoluţia stilului compozitoarei.

Versurile lui Miron Radu Paraschivescu, puternic ancorate în realitatea zilelor noastre, stau la baza unui triptic coral intitulat „Trei coruri sărbătoreşti", de Alfred Mendelsohn, alcătuit din piesele „Laudă", „Paharul" şi „Primăvara". Suita amintită are meritul de a face trecerea de la cîntecul de masă spre poemul sau madrigalul coral, familiarizînd astfel formaţiile vocale cu noi probleme ale tehnicii componistice. Prima piesă se desfăşoară într-o atmosferă senină — „Moderato con calore" —, realizată cu un stil diatonic, urmată de un dinamic „Scherzo" — „Paharul" — şi o melodioasă pastorală — „Primăvara", — ultimele două mult mai bogate în armonii şi modulaţii cromatice bine realizate.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre poemele corale ale lui Alfred Mendelsohn, „Fraţii" şi „Nocturna" constituie realizări superioare. În ambele, deşi atmosfera diferă, în sensul că prima piesă degajă un puternic dramatism, în timp ce următoarea se distinge printr-un elevat lirism, întîlnim elemente componistice comune : un accentuat cromatism, o densă polifonie şi armonie politonală de tipul Bartok-Honegger şi culminaţii judicios gradate, cu o mare forţă expresivă.

Muzica corală a lui Achim Stoia nu reprezintă o revoluţionare în ceea ce priveşte punerea în valoare a unor mijloace de expresie. Ea se înscrie pe o linie mai tradiţională, sintetizînd diferite elemente pe care Kiriac, Drăgoi, Jora, Cuclin, Paul Constantinescu, le-au întrebuinţat pentru prima oară în muzica românească. Echilibrată ca formă şi conţinut, ea redă cu o mare sinceritate (calitatea-i esenţială) şi prospeţime viaţa de la ţară cu tot pitorescul ei.

Muzica lui Vasile Popovici se caracterizează prin specificul ei larg accesibil, melodios şi coloritul luminos al armoniilor folosite, şi se înscrie pe linia tradiţionalismului, fără a-şi pune probleme noi sub raportul limbajului componistic, reprezentînd o consolidare a unei concepţii clasice asupra discursului artei sonore. Deşi unele piese poartă amprenta unui academism, opusurile sale pentru cor „a cappella" reprezintă în totalitate o îmbogăţire a repertoriului cu lucrări bine conturate, cu o scriitură vocală aerată, simplă şi eficientă, adesea străbătută de o caldă expresie.

Poemele lui Nicolae Lungu ca şi „Cîntările liturgice omofone", „Liturghia psaltică" pentru trei voci egale, „Liturghia psaltică" pentru 4 voci mixte şi multe altele de acest gen, şi-au cîştigat o binemeritată popularitate în sălile noastre de concert. Nicolae Lungu redă în arta sa sufletul unui popor de-a lungul zbuciumatei sale

Scanned with OKEN Scanner

existențe, mergînd spre obîrșiile tainice unde, după cum ar spune George Călinescu : „un neam își pierde urmele în umanitate"... Mai amintim printre compozitorii de poeme pe Diamandi Gheciu, Ion Totan, Constantin Palade, Alexandru Velehorschi, Vinicius Grefiens, Emil Lerescu, Vadim Șumschi, Eugen Cuteanu, Nicolae Ursu, Mircea Popa, Mircea Hoinic etc.

În tînăra generație de compozitori, asemenea opusuri, realizate prin intermediul unui expresiv concept linear, inspirate în majoritatea cazurilor de versurile poeților contemporani, sugestive și puternic ancorate în realitatea zilelor noastre, au fost scrise de Teodor Bratu, Sergiu Sarchizov, Gheorghe Costinescu, Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu, Dan Constantinescu, Myriam Marbé, Vasile Herman.

Un loc important în creația tînărului compozitor Teodor Bratu îl ocupă tripticul coral „1907". Lucrarea concepută pe versurile lui Petre Ghelmez începe cu un preludiu grav, în sonoritatea abia șoptită a corului mut, urmată de o temă mai dinamică, legată de versurile : „Primăvară, primăvară, / Numai jale-aduci în țară !" ; apoi revine aceeași mișcare lentă inițială, încheind acest fragment într-o atmosferă sumbră, accentuată de tristele versuri : „Foamea ne frînge și birul e greu !". În acest preludiu sînt momente reușite, datorită prezenței unui melos modal și original. În partea medie a tripticului coral, „Ielele roșii", ne este descrisă răscoala și furia poporului înfierbîntat în sîngeroasa luptă dusă împotriva celor avuți. Foarte bine aleasă este forma de fugă, ce se desfășoară după dramaticul preludiu. Tema ei viguroasă este tratată convingător, cu un meșteșug solid și ne redă cu plasticitate tabloul răscoalei, zugrăvit în culori violente. Cea mai izbutită secțiune este „Cavalcada", unde peste ritmurile de dactil ale vocilor grave se suprapun sonoritățile strălucitoare ale tenori-

Scanned with OKEN Scanner

lor în registrul acut, asemănătoare semnalelor de trompetă, ce cheamă mulțimea la luptă dîrză. După amplificări sonore pline de tensiune, revine tema principală a fugii, ca apoi să se pregătească prin noi gradații punctul culminant al acestei părți, un acord disonant „exploziv", ce coincide cu coda. „Bocetul" ce urmează acestei năvalnice „Cavalcade" contrastează puternic prin caracterul său tragic, redat printr-o linie melodică inspirată, cu un diatonism modal auster și un ritm mai liber, derivat din caracteristicul „parlando rubato" al folclorului nostru. „Bocetul", construit sub forma unui lied lărgit, se desfășoară într-un imens „crescendo" și „descrescendo", sugerînd apropierea și trecerea convoiului mortuar. Finalul „Cîmpie, cîmpie". aduce o înseninare a limbajului muzical, în care străbat versurile *„Partidul prin luptă dreptate a adus, / Cumplitele vremuri pe veci au apus"*. În această ultimă parte, deși sînt impresionante momente cu un caracter imnic, semnalăm scăderi, sub aspectul fanteziei armonice și calității tematice, recompensate în schimb prin interesante variații și asimetrii ritmice, datorită folosirii măsurilor mixte de 5 și 7. Lucrarea este închegată și cursivă, în ciuda unui stil nu întotdeauna unitar — ne referim la limbajul armonic, uneori evoluat, alteori mai simplist și convențional — demonstrîndu-ne că autorul ei a fost preocupat să valorifice teme pregnante, o armonie și o polifonie — mai aspre, dar expresive, precum și o ritmică variată cu interesante accente sincopate.

Cea mai reprezentativă creație corală a lui Sergiu Sarchizov rămîne poemul pentru solo de bas și cor mixt „a cappella", „Trandafirii", pe versurile poetului contemporan Ion Serebreanu. Este o baladă cu mai multe secțiuni, puternic contrastante, de tipul romantic, închinată unui erou, mort în crîncene lupte pentru apărarea patriei. Se resimt influențe ale cîntecului popular,

Scanned with OKEN Scanner

mai ales în linia melodică a solistului. Lucrarea are o armonie clară, funcţională, o polifonie densă însă eficientă, la care se adaugă unele interesante şi expresive variaţii ritmice, obţinute prin schimbări de măsură. Zguduirile pricinuite de drama războiului explică mai bine viziunile şi imaginile muzicale deosebit de plastice ale acestui amplu poem coral, departe de combinaţii armonice decorative şi exterioare, deoarece autorul a preferat alte modalităţi expresive, în care să predomine melosul pregnant şi plin de duioşie umană. De altfel acest fapt reiese chiar din felul cum începe poemul. Mai amintim printre poemele sale : ciclul „Trei coruri a cappella" pe versuri de Octavian Goga, despre care muzicologul Vasile Tomescu afirmă că „sînt edificatoare pentru suflul liric specific compozitorului şi totodată pentru preocuparea reuşită de a îmbina cît mai natural cu putinţă potenţialul armonic şi polifonic al genului. Prima piesă «Seara», este un pastel redat în culori poetice delicate, ce se topesc în liniştea atotcuprinzătoare... O declaraţie care se frînge în suspine, acesta este sensul expresiv şi structural al piesei a doua, intitulată «Dorurile mele»... Colinda finală este o exclamaţie dureroasă, în care mocneşte revolta ţăranului obidit de odinioară : *«La casa de om sărac / S-a gătat făina-n sac / Şi n-avem să-ţi dăm colac»*. Realizată pentru 8 voci, piesa se desfăşoară ca un dialog între acompaniamentul ostinato, clădit pe intervalul de terţă mică, reprezentînd invocaţii rituale şi tema propriu-zisă a colindei, de un aer arhaic cu rezonanţe pentatonice".

Poemul coral românesc a căpătat o dezvoltare mai mare în ultimii douăzeci de ani şi este cultivat cu succes de compozitori de toate vîrstele, constituind unul din aspectele pregnante ale tălmăcirii spiritului contemporan în muzica noastră, spirit ce defineşte de altfel întreaga artă ce a luat fiinţă în această epocă luminoasă.

Scanned with OKEN Scanner

Preluînd în mod creator minunata tradiție a madrigalului Renașterii italiene, un mare număr de compozitori români au creat madrigale pentru cor „a cappella", unele de o certă valoare artistică, putînd concura chiar cu cele mai izbutite modele din literatura universală.

Dintre compozitorii înaintași remarcăm mai ales pe Iacob Mureșianu, George Dima și Eusebie Mandicevschi care, fără a crea madrigale în adevăratul sens al cuvîntului, se apropie într-o oarecare măsură prin conceptul arhitectural și polifonic de specificul madrigalului Renașterii italiene. La primii doi se remarcă o interesantă polifonie imitativă, concepută mai liber, în timp ce la Mandicevschi se reliefează o măiestrie a utilizării canonului, culminînd în lucrarea deosebit de inspirată „Sfînta muncă". Un madrigal impresionant, atît prin noblețea conținutului, cît și prin desăvîrșita realizare tehnică, rămîne „Lauda di Beatrice", de Alfonso Castaldi, lucrare ce se cîntă și azi cu mult succes în sălile noastre de concert. D. G. Kiriac a fost acela care a izbutit să îmbine convingător, la un înalt nivel artistic, specificul contrapunctului palestrinian cu cîntul popular românesc, imprimînd discursului său muzical un accentuat și original spirit modal, în multe madrigale corale de proporții mai reduse. Linia sa a fost preluată de Ioan D. Chirescu în unele miniaturi polifonice de acest tip și, într-un fel, de către Paul Constantinescu în „Madrigalele" pe versuri de Mihai Eminescu, pentru cvartet vocal și pian. Dar o minunată dezvoltare a madrigalului coral românesc o vom întîlni în perioada dintre cele două războaie și, în epoca de azi, la creatorii Dimitrie Cuclin, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Liviu Comes, Max Eisikovits, Roman Vlad, Gabor Jodal, Liviu Rusu, Tudor Ciortea, Mircea Popa și

Scanned with OKEN Scanner

alții. Creațiile acestora se caracterizează prin folosirea unui modalism diatonic, cu o interesantă polifonie și armonie, din care nu lipsesc unele elemente ale limbajului contemporan ca politonalitatea, eterofonia, disonanțe nerezolvate și variația ritmică.

Foarte inspirat este madrigalul „Ecouri sub stele", de Ioan D. Chirescu, pe versuri de Maria Banuș, dedicat harnicilor minieri care în anii puterii populare și-au cîștigat dreptul la o viață de lumină. Polifonia realizată între vocea solistă și corul „a cappella" este interesantă și convingătoare, iar refrenul *„M-auzi, m-auzi ?"* ne apare ca un motiv senin și evocator, amintindu-ne de sonoritățile pastorale ale buciumului, de coborîrile din munți ale turmelor de oi, sub privegherea ageră a bacilor. Este simbolică perfecta fuziune realizată între textul inspirat din viața minierilor și muzica specifică folclorului de la poalele Carpaților. Autorul a dorit în mod conștient să accentueze în acest fel prietenia țăranilor și a muncitorilor într-o lume mai bună, fără antagonisme între clasele sociale.

Capodopera lui Paul Constantinescu — și nu exagerăm cîtuși de puțin afirmînd acest lucru — rămîne, fără îndoială, balada populară pentru cor mixt „Miorița", pe versurile culese de Vasile Alecsandri, combinate pe alocuri cu cele din colecția Fira. Liricul madrigal conține mai multe secțiuni strîns legate între ele. Lucrarea are unitate prin faptul că predomină tonica „re" ; doar treptele alăturate sînt acelea care diferă prin alterație. Asemenea procedeu componistic, variații armonice și polifonice în jurul unui punct de orgă, întîlnim și în forma „passacaglia", prezentă mai ales în muzica barocă și contemporană neobarocă și neoclasică, cu deosebirea că Paul Constantinescu a evitat culminațiile dramatice și amplele dezvoltări tematice, apropiindu-se într-un fel de tehnica componistică a lui Igor Stravinsky. Conținutul poeziei, sobru și reținut, care arborează o atitudine senină, clasică, aproape op-

Scanned with OKEN Scanner

timistă în fața morții eroului popular, nu era în concordanță cu desfășurările învolburate ale creatorilor romantici, nemaivorbind de „angoasa" expresioniștilor vienezi și a continuatorilor lor din vremea noastră. Ca și la Enescu (în „Oedip", „Simfonia de cameră", „Vox Maris" și alte creații din ultima perioadă), discursul muzical al lui Paul Constantinescu se desfășoară lin, ca o confesiune lirică din care ni se dezvăluie discret un cîntec de dor, care nu are nimic comun cu noțiunea de pesimism. Este un simbol luminos al sensibilității artistice a poporului român, inspirat din folclorul cu vechi tradiții, evocîndu-ne poezia naturii, a germinației, a roadelor, a dragostei nobile față de om.

O creație deosebit de valoroasă a lui Zeno Vancea este suita „Imagini bănățene", pentru cor mixt, pe melodii și versuri populare din culegerea lui Sabin V. Drăgoi „122 Cîntece din Valea Almajului". Este printre primele creații românești, redată cu un bogat concept contrapunctic, extins pe suprafețe foarte mari, puternic contrastante. Analiza minuțioasă a acestei ample suite ne oferă posibilitatea de a constata cu satisfacție că muzica corală românească a atins un înalt nivel artistic, cu un conținut bogat de idei și sentimente. Lucrarea lui Zeno Vancea reprezintă în acest sens — o reușită de prim ordin și ne arată că folclorul — tratat cu măiestrie, originalitate și cu un puternic talent creator, poate constitui un izvor permanent și nesecat de inspirație pentru compozitori. Acest exemplu ne arată una din imensele posibilități de a evita simplismul și „semănătorismul" lipsit de vlagă !

Madrigalele de Sigismund Toduță sînt cuprinse în două volume de coruri. Iată cum caracterizează autorul primul volum : „Volumul de față cuprinde 25 de coruri pentru două voci egale : de la nr. 1 la 10 și 16 la 25, coruri pentru voci de femei, de la nr. 11 la 15, coruri pentru voci de bărbați. Grupate după conținutul lor poetic, corurile formează cinci cicluri : 5 melodii de

Scanned with OKEN Scanner

joc, 5 cîntece de leagăn, 5 melodii bănăţene, 5 cîntece de dor şi 5 cîntece de dans. Fiecare ciclu constituie un întreg inseparabil în care singuraticele părţi tind spre conturarea profilului expresiv şi dinamic al întregului. (De aceea se recomandă interpretarea integrală a ciclului). Cîntecele populare care stau la baza acestei lucrări provin din diferite regiuni — Năsăud, Cluj, Banat. Interpretarea lor, depăşind „faza citatului armonizat", tinde spre o imagine transfigurată a folclorului. Orientarea estetică, la rîndul ei, recheamă — „in modo suo" — crezul artistic de sincer umanism al artei corale polifonice din perioada Renaşterii."

Volumul următor este închinat formaţiilor de cor mixt şi conţine unele piese mai miniaturale, altele de ample proporţii, cum ar fi „Nunta ţărănească" — pe versuri de George Coşbuc, una din remarcabilele realizări vocale ale autorului şi în acelaşi timp un punct culminant în muzica românească din zilele noastre.

În acest opus, autorul ne ilustrează solida sa tehnică polifonică, pusă în slujba redării unei muzici pline de sevă, melodică prin excelenţă, cu o arhitectură de-a dreptul impresionantă, dovedind şi pe această cale că posedă un remarcabil simţ al proporţiilor. Ca şi ampla suită „Imagini bănăţene" de Zeno Vancea, madrigalul „Nunta ţărănească" de Sigismund Toduţă constituie o izbîndă a prelucrării cîntecului popular, în ample forme componistice, depăşind stadiul prelucrării simpliste a citatului folcloric şi pledează pentru o artă nouă — atît de departe de etnografismul primitiv — puternic ancorată în creaţia contemporană universală, menţinîndu-şi însă specificul naţional.

Analizînd madrigalele compozitorului vom observa că stilul său este caracterizat printr-o melodie cantabilă şi o armonie modală, de cele mai multe ori diatonică, o polifonie bogată, mai apropiată de aceea a Renaşterii italiene decît a barocului german, o ritmică asimetrică, cu schimbări de accente metrice — în acest sens se

Scanned with OKEN Scanner

deosebește de caracterul oarecum mai simetric manifestat în creațiile maeștrilor Mihail Jora, Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu — și o densă scriitură corală, ce nu trebuie confundată cu nedorita noțiune de „muzică îmbîcsită".

Un alt ciclu interesant este acela compus de Alfred Mendelsohn : „Șase madrigale pentru cor mixt", creat în anul 1962. În primul madrigal, efecte onomatopeice, discret realizate, redau fidel conținutul poeziei lui George Coșbuc, „Văzui prin văi". Următorul madrigal, de un delicat lirism, este conceput pe versurile lui Mihai Eminescu „Cu penetul ca sideful". O remarcabilă tehnică a contrapunctului imitativ se evidențiază în madrigalele „Cînd îmi spui", pe versuri de Maria Banuș și „Pică flori de tei", pe versuri de Mihai Beniuc, în timp ce un colorit viu și tineresc se desprinde din ultimele două madrigale — „Strugurii sînt lacrimi" și „Grădina toată", — ambele pe versuri de Ion Brad.

Cea mai importantă și bine conturată lucrare a lui Liviu Comes este, fără îndoială, „Balada pentru cor mixt". Compozitorul aduce prin acest madrigal o importantă contribuție la îmbogățirea creațiilor românești închinate corului „a cappella" și reliefează noi potențe expresive și tehnice. Lucrarea reprezintă un cîntec minunat ce redă cu autenticitate de netăgăduit concepția olimpică și complexă asupra vieții omului simplu, încrezător în viitor. Muzica, străină de idilismul edulcorant, îmbină cu succes un lirism discret și o vigoare specifică vieții rustice.

Madrigalul dramatic „Vulturul răzbunării", pe versuri de Mihai Beniuc, creație de ample proporții, înseamnă nu numai o reușită deplină a lui Max Eisikovits, ci și un moment important în dezvoltarea muzicii corale românești polifonice. Compusă cu mulți ani în urmă, lucrarea nu și-a pierdut actualitatea și continuă să rămînă atît prin conținut, cît și prin formă, o operă de artă impresionantă. Expresivul poem coral are la bază

Scanned with OKEN Scanner

versurile închinate de Mihai Beniuc marelui fiu al Transilvaniei, Horia, care a înfruntat cu curaj şi dîrzenie întunecatul imperialism austro-ungar, susţinînd drepturile celor împilaţi de o orînduire nedreaptă, zguduită de mari contradicţii.

Madrigalele pe versuri de Mihai Eminescu create de Liviu Rusu se deosebesc de cele ale compozitorilor Dimitrie Cuclin, Zeno Vancea şi Sigismund Toduţă prin asperitatea sonorităţilor armonice şi melosul lor larg cromatic. Ele continuă pe de o parte neoromantismul german, pe de altă parte îmbină armonios madrigalul Renaşterii cu cîntul popular. Toate aceste aspecte sînt contopite într-un tot unitar convingător şi creează un stil original, în care se resimte o discretă sensibilitate românească, un ton de destăinuire, ce ne îndreaptă gîndurile spre operele tîrzii ale lui George Enescu.

Ele reprezintă un sincer şi luminos omagiu adus prin compozitor de către muzica românească de azi marelui poet român, ce a încercat şi a reuşit ca nimeni altul să cînte sufletul poporului. O fină muzicalitate străbate ciclul lui Liviu Rusu, redînd poezia eminesciană în tot ceea ce conţine ea mai nobil, mai impresionant. Un ton grav se desprinde din aceste ample poeme corale, ca un puternic regret pentru tragica viaţă a celui mai mare poet care a trăit vreodată pe pămîntul patriei noastre, identificîndu-se parcă cu geniala imagine pe care a creat-o G. Călinescu în a sa carte, „Viaţa lui Mihai Eminescu" :

„Ape vor seca în albie şi peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate şi cîte o stea va vesteji pe cer în depărtări pînă cînd acest pămînt să-şi strîngă toate sevele şi să le ridice în ţeava subţire a altui crin de tăria parfumurilor sale."

Pentru cor şi pentru orchestră, Tudor Ciortea a scris foarte puţin. Cu toate acestea, ciclul de „4 Balade galbene" pe versuri de Federico Garcia Lorca — traducere de Theodor Balş — conceput pentru cor de femei la

Scanned with OKEN Scanner

patru voci, reprezintă un interesant rezultat al căutărilor compozitorului și în acest domeniu, nu prea abordat de el pînă la apariția acestor cîntece. Credem că denumirea de „galbene" trebuie căutată în persistența cu care poetul spaniol folosește în limbajul său noțiunea de culoare galbenă sau de culori înrudite cu aceasta, termeni ce apar frecvent în cele „4 Balade".

„Dacă liedul înseamnă domeniul vocal în care Tudor Ciortea s-a manifestat ca unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai creației noastre contemporane, recenta suită corală pentru voci mixte «Șapte strigături și o mustrare» atestă remarcabila stăpînire a măestriei genului, dublată de darul transfigurării izvoarelor folclorice autentice. Abordînd versuri din cunoscutele colecții I. Urban Jarnik și Andrei Bîrseanu, compozitorul le-a înmănunchiat într-un tot artistic plin de savoare și de contrast, captivant prin robustețea și humorul imaginilor." [1]

Cele mai reprezentative lucrări corale ale lui Mircea Popa sînt cele două madrigale pe versuri de Lucian Blaga — „Dorul dor" și „Cîntecul somnului". Aceste două poezii ale unui genial creator liric, sensibil la lumea pastorală pe care ne-o redă asemeni unui compozitor dotat cu o subtilă și interiorizată muzicalitate, cu „suavități neașteptate și mereu sub aspect cosmic" — cum spune George Călinescu — au inspirat puternic pe Mircea Popa. Ca în mai toate opusurile sale, autorul se arată a fi și în acest caz un fin armonist, creator de sonorități bogate, viu colorate.

Ciclul de „Colinde din Transilvania" („Pastorali Transilvane" — 1941), de Roman Vlad, editat la Milano (Edizioni Suvini Zerboni) reprezintă o deosebit de valoroasă creație apărută în muzica corală românească, o izbutită îmbinare a melosului de colind — ce conține

---

[1]. Vasile Tomescu : „Programul de sală la Concertul coral al Corului Radioteleviziunii Române" — miercuri 28 februarie 1968.

Scanned with OKEN Scanner

un specific modal și o bogată variație ritmică — cu tehnica polifoniei Renașterii italiene, precum și cu unele elemente ale tehnicii dodecafonice, fapt ce poate fi considerat atrăgător și aparte prin reușita totală, de un înalt nivel artistic. Un puternic dramatism se desprinde din madrigalul său „Lettura din Michelangelo" — per 6 soprani, 6 contralti, 6 tenori e 6 bassi, scritto su commissione del „Cork International Choral Festival", — impresionantă creație corală ce continuă cu sensuri noi interesantul drum trasat de madrigalul lui Gesualdo da Venosa și Monteverdi. Autorul întrebuințează mai liber tehnica totalului cromatic, precum și a conglomeratelor de sunete într-un stil de polifonie transparentă, unitar, profund personal și convingător pe tot parcursul discursului muzical. În această grandioasă creație corală se remarcă o perfectă îmbinare între textul poetic, cu o viziune filozofică asupra lumii, oferită de către giganticul artist al Renașterii italiene ce a lăsat asupra întregii culturi mondiale amprenta sa plină de gravitate, și muzica lui Roman Vlad, pătrunsă de un accentuat sens expresiv, de o mare densitate, apropiată parcă de specificul unui marș funebru dintr-un sfîșietor recviem. De altfel lucrarea, ce poartă indicația *„Alla memoria di mio padre"*, reflectă puternicele frămîntări intime ale compozitorului, strîns legate de concepțiile filozofice ale majorității artiștilor contemporani, într-o epocă de cumplite contradicții. Refractar structural inovațiilor formaliste, muzica lui Roman Vlad preferă experimentului gratuit surpriza ideii noi, obținută prin rodnicul contact cu arta universală și profunda cunoaștere a realității înconjurătoare și se înalță armonios pe o înaltă treaptă a expresivității, a mult rîvnitei forțe emoționale, ce aparține operei de artă autentică.

Noua generație de compozitori români a obținut succese frumoase în acest domeniu, cultivînd un modalism larg cromatic, dodecafonia și o variație ritmică intensă, cu atrăgătoare efecte de poliritmie. Reprezen-

Scanned with OKEN Scanner

tative ne apar creațiile de acest gen ale unor creatori ca Anatol Vieru, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Myriam Marbé, Adrian Rațiu, Liviu Glodeanu, Teodor Bratu, Dan Constantinescu, Octav Nemescu, Dan Voiculescu etc. Tot în acest domeniu se cuvine a reliefa „madrigalul dramatic" de tip monteverdian, intitulat „Scene nocturne" — pe versuri de Federico Garcia Lorca — de Anatol Vieru. Compozitorul preia în mod creator o veche formă a muzicii Renașterii italiene, „madrigalul dramatic", cultivat mai ales de Claudio Monteverdi, formă care reprezintă o operă laconică cu o mare economie de mijloace de expresie. Spre deosebire de autorul nemuritoarei opere „Orfeu și Euridice", tînărul compozitor român renunță la aparatul orchestral și la soliști, în favoarea celor două coruri „a cappella", tratate cu o bogată polifonie. Melosul modal și variația ritmică derivă din folclorul românesc, mult transfigurat, la fel ca și în alte lucrări ale sale : „Miorița", concertele pentru pian, flaut, violoncel sau cantata „Lupta cu inerția".

Poeziile ce stau la bază sînt „Țipătul", „Coridor", „Iazuri", „Conjurație", „Pumnalul", „Pe negîndite", „Clopote" („Țipăt de moarte"), ce alcătuiesc un fel de libret de operă, inspirat din lumea satului spaniol, cu un puternic conflict dramatic.

Există în lucrarea lui Vieru o strînsă legătură cu matematica, fără ca prin aceasta discursul muzical să-și piardă cîtuși de puțin din spontaneitate. „Patratul numerelor prime" determină în foarte mare măsură desfășurarea tuturor elementelor limbajului : melodie, armonie, polifonie, ritm, timbru, precum și arhitectura edificiului sonor. Această lucrare originală, scrisă la un înalt nivel artistic, denotă o nouă orientare atît pentru madrigalul coral contemporan, cît și pentru opera derivată din madrigalul dramatic al lui Monteverdi. Este de fapt una dintre puținele lucrări scenice din lume, în care se obține o minunată îmbinare între pantomimă

Scanned with OKEN Scanner

și corul „a cappella", fără orchestră, fără soliști. Pe de altă parte se organizează riguros întregul limbaj muzical, încît chiar și elemente considerate pe drept cuvînt nu o dată artificiale — ne referim la corul vorbit — sînt integrate în mod firesc, nemaiconstituind nimic discordant, evitînd totalmente nedoritul caracter melodramatic sau de simplă și superficială ilustrație. Și nu exagerăm cîtuși de puțin considerînd tripticul alcătuit de „Liturghia psaltică" de Kiriac, „Miorița" de Paul Constantinescu și „Scenele nocturne" de Anatol Vieru, punctul culminant al muzicii corale românești, trei lucrări „a cappella" de ample proporții, ce reprezintă fiecare în felul lor o splendidă sinteză creatoare între cîntecul popular și cele mai convingătoare mijloace de expresie.

Cele trei madrigale ale lui Adrian Rațiu redau în muzică, cu o sensibilitate românească, trei splendide sonete ale lui William Shakespeare și constituie un semnificativ exemplu de întrepătrundere a culturilor într-o epocă în care toți artiștii și oamenii cu idei avansate încearcă mai mult ca oricînd să apropie popoarele lumii, să le înfrățească. În primul madrigal este înfățișat în mod simbolic conflictul între generații, atitudinea luminoasă a tinereții cu farmecele sale și a bătrîneții antagonice, legată de ceea ce moare, de ceea ce este vechi și fără sorți de izbîndă. Al doilea madrigal este mai armonic, cu acorduri placate, deosebit de sugestive și tratează sentimentul unei dragoste nobile, înălțătoare. În ultimul madrigal, textul literar dezbate mult discutata problemă creatoare, care frămîntă și azi sufletele tuturor artiștilor : dacă inspirația poetică izvorăște din creier sau din inimă.

Lirismul tablourilor lui Luchian, în care deslușim deopotrivă dragostea și duioșia, revolta și sarcasmul, lacrima și surîsul, l-a impresionat profund pe Teodor Bratu și l-a determinat să creeze „Trei momente din Lucian", schițe corale concepute pentru cor mixt, pe

Scanned with OKEN Scanner

versuri de Petre Ghelmez. Dacă prima piesă, „Moş Nicolae cobzarul", interesantă în ceea ce priveşte sonoritatea corală, bogată, cu plăcute efecte onomatopeice, ne apare mai puţin închegată şi construită oarecum rapsodic, piesele „Lăutul" şi „Tăcute flori" se impun prin expresia lor caldă şi forma lapidară, constituind un salt calitativ în creaţia tînărului compozitor.

Pentru cor de voci albe, Dan Constantinescu a creat un expresiv „Madrigal", pe versuri de George Coşbuc, o lucrare mai recentă ce poartă amprenta stilului în care sînt concepute ultimele lucrări ale autorului. Limbajul melodic şi armonic este cromatic şi scriitura vocală mult mai complexă. Ca elemente noi în tehnica componistică semnalăm lipsa imitaţiilor, înlocuite cu un contrapunct liber înflorit, lipsa reprizelor şi variaţia continuă a elementelor melodice, armonice şi polifonice.

Madrigalele pentru cor de Myriam Marbé se înscriu în tradiţia madrigalului şi a muzicii corale româneşti polifonice, cultivată în trecut de Mandicevschi, Dima, Kiriac şi în zilele noastre de Dimitrie Cuclin, Zeno Vancea, Sigismund Toduţă. Compozitoarea promovează mijloace de expresie evoluate, un modalism cromatic, o bogată polifonie şi o expresivă armonie politonală, la care se adaugă de cele mai multe ori o luxuriantă inventivitate ritmică şi timbrală. Uneori însă, scriitura corală păcătuieşte prin scriitura vocală prea înaltă şi prin folosirea unor asperităţi armonice ce nu sînt întotdeauna eficiente. Ciclul de madrigale pentru cor de femei (pe versuri de poeţi japonezi) rămîne una din compoziţiile cele mai revelatoare pentru procesul de creare a unor forme noi, ca şi pentru substanţa adînc umană pe care o condensează.

Pentru cor mixt, Zoltán Aladár a scris un ciclu de poeme, unele inspirate ca : „Steagul roşu", cu contraste bine detaşate şi de o pregnanţă aparte, „Strălucesc stelele", atrăgător mai ales prin partea mediană, unde a

Scanned with OKEN Scanner

ieşit în evidenţă polifonia deosebit de subtil întreţinută şi „Patria mea", în care autorul se arată a fi foarte sensibil şi angajat lăuntric în redarea nobilului sentiment al dragostei pentru pămîntul natal. Tot pentru cor mixt, autorul a compus ciclul „Patru Cîntece populare maghiare" şi ciclul „Frumoasa dragoste" alcătuit din 10 madrigale pentru cor mixt, pe 4 pînă la 8 voci, pe versuri de Diószilágyi Ibolya şi Victoria Drăgănescu, în care dovedeşte un remarcabil simţ al polifoniei. Deşi prezintă influenţele muzicii lui Kodály, ne referim mai ales la cîntecele de la începutul ciclului, cele 24 de cîntece pentru coruri de copii, încadrate într-o amplă suită sugestiv intitulată „Cîntec zboară !", reprezintă cea mai atrăgătoare creaţie a autorului.

O emoţionantă lucrare corală a lui Tiberiu Olah este ciclul de „Patru madrigale concertante", pe versuri populare, prelucrate de Tiberiu Utan, ciclu alcătuit din piesele „Pasărea măiastră", „Crinul", „Dragoste, dragoste" şi „Strigătură". Muzica corală a lui Tiberiu Olah, originală şi complexă, reprezintă unul din punctele culminante pe care le-a atins muzica românească în ultimele decenii. Străbătută de melodii încîntătoare, cu un expresiv modalism, prezent atît în limbajul armonic, cît şi în cel polifonic şi de o mare varietate timbrală, arta sa redă cu rezonanţe noi lumea noastră în tot ce are ea mai caracteristic. Compozitorul ne apare ca fiind foarte reprezentativ pentru acel tip al creatorului din veacul nostru, conştient că adesea tradiţia bine înţeleasă ascunde un subtext inovator şi, dimpotrivă, avangarda cu scop în sine nu se separă de „ariergarda" sa. Tiberiu Olah cultivă inovaţia înţeleaptă, legată strîns de o artă superioară, angajată, o artă majoră, închinată luminii. Astfel se explică succesul său pe plan internaţional. El se înscrie în rîndurile puternice ale adevăraţilor cercetători ai profunzimilor condiţiei umane, dornic să pătrundă adînc în densitatea epocii de azi, pentru a limpezi problemele vitale şi mai ales deznodămîntul lor.

Scanned with OKEN Scanner

Versurile lirice ale poeziei „Floarea muncii", scrise de poetul Dumitru Corbea, un imn dedicat oamenilor harnici de la sate care construiesc cu entuziasm și încredere o lume nouă, l-au inspirat pe Ștefan Niculescu să compună o fugă pentru 3 voci egale, cu un accentuat simț al polifoniei, ce se desfășoară după un sever concept orizontal, în timp ce armonia ne apare în acest sens ca o rezultantă firească a suprapunerii celor trei voci albe. Tema fugii este deosebit de cantabilă, pregnantă, cu un colorit modal și o plăcută asimetrie ritmică. Una din cele mai inspirate creații corale ale autorului este madrigalul pentru cor mixt intitulat „Și zilele albe au venit", pe versuri de C. Drăgănescu. Versurile poetului ne înfățișează cifrul simbolic și grav al pământului, care își schimbă culoarea întunecată în alta senină. Influența lui George Enescu din „Oedip" este prezentă — ne referim la ultimul tablou, — dar nu în sensul de a estompa originalitatea tînărului compozitor, ci dimpotrivă, noblețea acestei muzici o preia creator, cu semnificații noi, de pe poziția unui artist contemporan, cu o viziune profetică și luminoasă a zilelor ce vor veni.

O mare parte dintre lucrările tînărului compozitor Aurel Stroe conțin procedeele tehnicii componistice ale lui Olivier Messiaen, adaptate însă noilor probleme de conținut ale autorului. „Madrigalul", scris pentru 2 coruri „Spezatti" reprezintă o lucrare lirică sobră, ce preia muzica Renașterii italiene de pe pozițiile unui compozitor român ce și-a însușit o tehnică solidă, sinteză a noilor cuceriri în acest domeniu, în perioada de după cel de al doilea război mondial. Aurel Stroe ne apare și în această lucrare ca un artist contemporan, frămîntat și puternic interogat de problemele spinoase și multiple ale artei veacului nostru, iar „eul" său se confundă întotdeauna cu cel al poporului, fapt ce-i conferă o indiscutabilă autenticitate națională. Uneori stenică, alteori gravă, cu o tristețe adîncă, de un calm impertur-

Scanned with OKEN Scanner

babil, arta sa este puternic ancorată în fantezia echilibrată a spiritului popular şi reprezintă o viziune umanistă într-o epocă în care unii artişti îşi lasă amprenta întunecată a spiritului de destrămare.

Cornel Ţăranu se numără printre dotaţii discipoli ai maestrului Sigismund Toduţă, care continuă linia polifonică a muzicii româneşti în lucrări concise, bine conturate sub aspectul arhitecturii edificiului sonor şi pline de forţă expresivă. În creaţiile sale, concepute într-un stil original, distingem două aspecte puternic contrastante : un lirism nostalgic, reţinut, ce are filiaţii cu acel fermecător „parlando rubato" din perioada tîrzie enesciană şi o muzică robustă, plină de dinamism, ce caracterizează îndeosebi mişcările repezi ale discursului muzical. Ca o rezultantă a acestui dualism, tematica sa ne apare cînd doinită, de amplă respiraţie, cu minunate coloraturi melodice — care ne îndreaptă gîndurile spre o artă ce alunecă spre fabulos şi fantastic în sensul folcloric, uneori cu o muzicalitate stranie, — cînd sub forma unor motive scurte, subdivizate, foarte incisive, încadrate în ritmuri mai clasice, de tipul „parlando giusto". Lucrările sale aduc noi mijloace de expresie în muzica românească prin melosul cromatizat, încadrat în moduri aparte, neutilizate de compozitorii noştri din generaţiile anterioare, prin ritmul său care mai ales în mişcările lente este de o pronunţată asimetrie şi conţine un interesant caracter improvizatoric şi prin combinaţiile timbrale pline de farmec unde percuţia joacă un rol foarte important.

Dintre corurile mixte scrise de tînărul compozitor, cel mai valoros ne apare „Doina", un poem liric, expresiv, cu o polifonie transparentă şi convingătoare, ce păcătuieşte însă prin „coda" oarecum bruscată. Punctul culminant al creaţiilor corale ale lui Cornel Ţăranu este atins în ciclul de madrigale pentru voci albe, alcătuit din piesele : „Dorul, dor" şi „Spune-o-ncet, n-o spune tare...", pe versuri de Lucian Blaga, cele două madri-

Scanned with OKEN Scanner

gale pe versuri de Joszef Attila, „Regret şi Şoaptă", pe versuri de Ion Vinea. Acest ciclu mult apreciat şi de muzicieni ca Roman Vlad (Roma), André François Marescotti (Geneva), Ilya Hurnik (Praga), constituie un moment important în dezvoltarea madrigalului românesc în anii puterii populare, atît prin bogăţia de idei şi sentimente pe care le conţine, cît şi prin originalitatea stilului cu mijloace noi de expresie, deosebit de plastice.

„În cantatele «Tineri soldaţi care au murit» şi «1933», Liviu Glodeanu probează aceeaşi putere inventivă şi originalitate în tratarea resurselor coral-vocale şi care le dovedeşte în lucrări simfonice şi concertante. «Două madrigale» — cvartet sau cor mixt şi percuţie — şi «Leu şi june se luptară», — ostinato pentru cor mixt şi două tobe mici, — toate pe versuri populare, ne dau măsura talentului cu totul distinct al tînărului compozitor. Luăm astfel act de una dintre cele mai ingenioase contribuţii la înnoirea genului coral, compozitorul păstrînd vie legătura cu izvoarele naţionale ale inspiraţiei." [1]

Cea mai evoluată creaţie corală a lui Octav Nemescu — sub aspectul limbajului folosit — ni se prezintă madrigalul „Secol", pe versuri de Ion Barbu, căruia autorul i-a adăugat ulterior şi instrumente de percuţie. Originală este tălmăcirea în muzică a versului lui Ion Barbu de pe o poziţie a unui creator liric, departe de orice abstracţionism, ceea ce ne indică încă o dată că temperamentul componistic al lui Octav Nemescu se situează la confluenţa dintre marii lirici contemporani, a căror operă se caracterizează prin înnoirea expresiei.

În ciuda unei monotonii ritmice, meritul tînărului compozitor Dan Voiculescu — este că în cele trei madrigale pentru cor de voci albe reuşeşte să ne redea

---

[1] Vasile Tomescu : „Programul de sală pentru Concertul corului Radioteleviziunii Române" — miercuri 28 februarie 1968.

Scanned with OKEN Scanner

versul bacovian nu sub raportul unor nuanțe tulburi, compozitorul simțind în aceste poezii nemuritoare, ale unui creator subtil ce se adresează fiecărui simț, o artă profund umană încît aurul lor plătește cu prisosință ceasurile de slăbiciune... Tot pe linia utilizării unor originale și noi îmbinări timbrale se situează și amplul madrigal al lui Gheorghe Costinescu „De-or trece anii" pe versuri de Mihai Eminescu, realizat cu o remarcabilă măestrie și fior poetic, la care se adaugă și o prodigioasă fantezie armonico-polifonică.

Este interesantă, în pofida diferențelor stilistice, unitatea și continuitatea madrigalului coral românesc, pornind de la valoroasele realizări ale creatorilor înaintași, Alfonso Castaldi, D. G. Kiriac, ajungînd la o originală și expresivă dezvoltare la compozitorii Dimitrie Cuclin, Liviu Rusu, Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Max Eisikovits, Liviu Comes, Roman Vlad — deveniți clasici ai acestui gen — și terminînd cu tinerii Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Cornel Țăranu, Myriam Marbé și alții. În toate aceste creații întîlnim ca note comune elementele de folclor, fie prezentate mai direct, fie subtil transfigurate și o „discreție a exprimării", caracteristică esențială a întregii arte muzicale autohtone. O altă însușire de seamă a madrigalului românesc o reprezintă complexitatea ideilor și sentimentelor tratate, refuzînd în acest fel a ancora doar în golful liniștit al climatului bucolic. Cele mai profunde stări sufletești și probleme esențiale ale epocii contemporane au fost prezentate nu o dată convingător în acest important domeniu al artei noastre corale, dîndu-se sensuri noi arhaicei forme muzicale, ce în timpul Renașterii avea un colorit mai monocrom, în ciuda uimitoarei măiestrii a unor creatori de geniu ca Gesualdo da Venosa — străbunul armoniei cromatice și al dodecafonismului, Pierluigi da Palestrina — stilist remarcabil cu o muzică asemănătoare purității cristalului, Orlando di Lasso — cu lucrări de o noblețe reținută, Vittoria —

Scanned with OKEN Scanner

auster, cu o expresie nudă, și mulți alții. Semnificativ ne apare faptul că generațiile anterioare s-au îndreptat în mai mare măsură spre madrigalul palestrinian, în timp ce tinerii compozitori amintiți au preferat să continuie linia trasată în madrigal de Gesualdo da Venosa, mai apropiată parcă de spiritul contemporan. Printre mijloacele de expresie utilizate în madrigalul românesc un loc important îl ocupă „eterofonia", atît de caracteristică muzicii populare românești cît și celei culte, scrisă mai ales în veacul nostru. Și în acest sens, stilul coral enescian a avut și continuă să aibă o influență puternică și binefăcătoare mai ales asupra tinerilor compozitori care s-au afirmat în ultimele două decenii.

Madrigalul constituie una din culmile creației noastre corale și este în plină dezvoltare în epoca de azi, datorită și faptului că în această perioadă au luat ființă formații corale de prestigiu, — de pildă, minunata formație „Madrigal", condusă de Marin Constantin — ce rezolvă cu succes cele mai dificile probleme de interpretare. Conținutul madrigalului românesc este puternic ancorat în contemporaneitate.

Prin realizările unor madrigale la un înalt nivel artistic, expresie a sensibilității românești, compozitorii noștri au ridicat în bună parte acest gen la nivelul madrigalului din țări cu o bogată tradiție.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA SIMFONICĂ

„— Nu vă serviţi de muzică, ci
serviţi-o !"

Dinu Lipatti

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA SIMFONICĂ PROPRIU-ZISĂ

Dacă în domeniul muzicii corale şi al muzicii de cameră ne putem referi la o serie de lucrări de o certă valoare, la mulţi dintre compozitorii înaintaşi, în domeniul muzicii simfonice propriu-zise, rezultatele lor nu sînt dintre cele mai convingătoare. Această consideraţie nu implică însă creaţia enesciană. Trebuie să subliniem că nici George Dima, Iacob Mureşianu, Ciprian Porumbescu sau remarcabilii exponenţi de la „Carmen" nu au fost nişte simfonişti în accepţiunea clasică a noţiunii, căci majoritatea şi-au dedicat aproape întreaga lor activitate muzicii vocale şi în special celei corale, devenind cu sau fără voia lor mai unilaterali.

Nu se poate neglija însă faptul că nu am avut orchestre valoroase în acel timp şi nici prea mulţi dirijori cu o serioasă pregătire. Pe de altă parte, întreţinerea orchestrelor simfonice impunea existenţa unor mai importante mijloace materiale — lucru nu atît de imperios în cazul formaţiilor corale. Iată numai cîteva considerente care ne fac să înţelegem mai bine slaba dezvoltare a genului simfonic în secolul trecut şi începutul secolului nostru.

După primul război mondial putem vorbi de orchestre simfonice permanente la Bucureşti şi la Iaşi, de unele orchestre cu activitate periodică, de şefi de orchestră pregătiţi la înalte conservatoare din Occident

Scanned with OKEN Scanner

și mai ales de compozitori stăpîni pe meșteșugul lor, în sens multilateral.

Vom arunca o scurtă privire de ansamblu asupra muzicii simfonice propriu-zise, scrise de compozitorii din generația enesciană, post-enesciană și de compozitori formați în ultimele decenii, în anii României Socialiste.

Unul dintre creatorii care au pus bazele simfonismului românesc poate fi considerat Alfonso Castaldi. Dacă în perioada dinaintea primului război mondial a dat la iveală poeme simfonice deosebit de valoroase ca „Marsyas" și „Thalassa" sau populara „Tarantella", după primul război mondial el abordează cu succes amplele forme simfonice, iar în această privință „Simfonia în la minor" (1920) și „L'Eroe senza gloria" (1925) înseamnă un moment important în acea vreme pentru dezvoltarea muzicii orchestrale autohtone. Membru fondator al Societății compozitorilor români și întemeietorul orchestrei „Asociației generale muzicale tinerimea simfonică", profesor al unui mare număr de muzicieni români cu care azi ne mîndrim, Alfonso Castaldi a fost un artist de un temperament romantic, sub raportul conținutului și clasic, în sensul valorificării elementelor de formă. Astfel se explică mai bine de ce melosul său cromatizat, cu inflexiuni modale, de o amplă respirație, armonia, cu multe paralelisme, acorduri de nonă, disonanțe nerezolvate și multe elemente de culoare impresionistă, ca și ritmica și orchestrația, deosebit de bogate, izbutesc să redea într-un tot unitar, inseperabil, pe de o parte o muzică a încleștărilor dramatice, pe de altă parte o muzică dinamică și luminoasă.

În arta simfonică românească contemporană numele lui George Enescu se impune cu desăvîrșire ! În volumul trecut ne-am ocupat de lucrările sale „Poema română", rapsodiile în „la major" și „re major", suitele nr. 1 și 2, de cele trei simfonii, toate scrise pînă la finele anului 1918. Ne vom ocupa acum de alte două lucrări ale sale, „Suita a III-a", „Sătească" (opus 27, 1938), și „Uvertura

Scanned with OKEN Scanner

de concert în la major pe teme în caracter popular românesc" (opus 32, 1948). Aceste două creații prezintă indiscutabil un limbaj bogat în elemente înnoitoare. „Suita III-a" exprimă nostalgia, dorul după copilăria trecută... Ea conține mai multe părți, de un suav climat poetic : „Reînoire cîmpenească", „Copiii zburdînd în aer liber", „Casa veche a copilăriei în asfințit", „Păstorul", „Păsări călătoare", „Clopote de seară", „Pîrîu sub lună" și „Dansuri rustice". Nu greșim afirmînd că această suită este un corespondent orchestral al delicatei suite camerale sugestiv intitulată : „Impresii din copilărie". Și în această lucrare Enescu ne apare ca un autentic liric, un creator care relevă foarte multe elemente comune cu noblețea reținută a poeziei lui Lucian Blaga. Limbajul atrage atenția mai ales prin melosul modal — cînd mai diatonic, cînd mai cromatic — cu trepte mobile, încadrat de cele mai multe ori într-un extatic ritm de „parlando rubato". Pînă și unele culori mai întunecate păstrează în expresia lor gravă o tainică nuanță de lumină. Toate elementele împrumutate din alte tehnici componistice sînt magistral sintetizate, încît ele pot fi identificate doar la analiza în retortă. Complexitatea modală și imensa varietate ritmică, dublată de un rafinament timbral cu totul neobișnuit, atrag atenția chiar la o primă audiție. Dar mijlocul de expresie care ne vrăjește întru totul este *eterofonia ;* iar alternanțele de discurs muzical, străbătut de dense linii polifonice, cu unisonul, de o puritate cristalină, ne sugerează parcă acel ceva de „suiș și coborîș" al „spațiului mioritic" al lui Lucian Blaga... Ce păcat însă că acești doi mari creatori, uniți prin sensibilitate, nu s-au întîlnit niciodată ! Nu dorim să insistăm asupra acestui fapt, deoarece Cornel Țăranu, în amplul său studiu închinat creației enesciene, a tratat cu subtilitate această stranie corelație poetico-muzicală.

Dacă „Suita sătească" este o lucrare lirică prin excelență, „Uvertura de concert" compusă în ultima parte

Scanned with OKEN Scanner

a vieții, se caracterizează printr-o substanță muzicală mult mai reținută, interiorizată pînă la abstracționism. Forma de sonată este respectată riguros, iar monocromia paletei orchestrale are un efect neobișnuit : acela de a crea o expresie uneori mai dură, alteori foarte austeră. Și totuși... în secțiunea medie nu lipsește un puternic dramatism, ce merge pînă la un colorit tragic, unde discursul muzical vibrează în perfectă concordanță cu omenescul.

Vorbind despre simfoniștii români, nu putem să nu ne oprim la vasta creație a lui Dimitrie Cuclin. Amintim în acest sens 16 simfonii, scrise între 1910—1959, la care se adaugă un nou ciclu de simfonii la care lucrează încă. Ascultînd simfoniile lui Dimitrie Cuclin vom remarca o perfectă corelație între estetica sa și realizarea formală. El e adeptul prin excelență al sistemului funcțional ! În impozanta sa lucrare „Tratat de estetică muzicală", apărută în „Editura Oltenia", în anul 1933, este expus, cu o remarcabilă măiestrie, un fel cu totul original de a concepe sistemul funcțional, singurul, după Dimitrie Cuclin, care poate sta la baza muzicii. În această privință, el apare ca un adversar deschis atît al curentelor care zdruncină echilibrul tonal — ca impresionismul și neoromantismul tîrziu — și mai ales al atonalismului cultivat de expresioniștii școlii vieneze și al continuatorilor ei în general. El a obținut o convingătoare sinteză între spiritul muzicii beethoveniene și al muzicii lui Bach, cu alte cuvinte, o fuziune mai tainică între conceptul „vertical" (al armoniei) și cel „orizontal" (al polifoniei). Dimitrie Cuclin a fost influențat în mare măsură de muzica lui Franck și d'Indy cu toate principiile de la „Schola Cantorum", fapt explicabil dacă ne gîndim că între 1908 și 1914 a fost discipolul lui Vincent d'Indy. Simfoniilor sale le este proprie o puternică forță dramatică și posedă în același timp o arhitectură solidă, riguroasă, raportată la tradiționalele tipare ale artei preclasice, clasice și romantice. În ge-

Scanned with OKEN Scanner

neral, melodiile se încadrează în dualismul „major-minor" fără să lipsească unele elemente modale. Pentru Dimitrie Cuclin, „modalul" este o „diformare" a „diatonicului", deci un caz mai aparte. Contrapunctul sever, bazat pe procedeele imitației, ritmica simplă — spre deosebire de muzica corală unde se relevă asimetria ritmurilor populare — orchestrația monocromă, sobră pînă la austeritate, evocînd uneori expresia hieratică a icoanelor bizantine, ca și în general economia de mijloace definesc toate, caracteristica simfonismului său. Muzicologul Hans Hartmann, reproducînd ideile principale cuprinse în studiile sale de muzicologie — „Tratat de estetică muzicală", „Tratat de forme muzicale" și mai ales studiul „Muzica, arta, știința și filozofia", spune în concluzie :

„De cînd Schopenhauer a scris al 33-lea capitol al completărilor la a 3-a carte a sa *Lumea ca voință și reprezentare* — „Despre metafizica muzicii" —, nu s-au mai tipărit idei atît de originale ca cele ale lui Cuclin referitoare la această problemă". [1]

Tot în generația enesciană se încadrează și muzica lui Ludovic Feldman, compozitor fecund ale cărui opusuri nu poartă niciodată amprenta grabei. În primele lucrări, cum ar fi de pildă : „Opt scene de balet pentru orchestră" și alte miniaturi (ne referim îndeosebi la suitele simfonice — „Suita nr. 1" și „Suita nr. 2") se remarcă o tratare a citatului folcloric în forme clare și cu un colorit armonico-timbral, pregnant, fără să fie ostentativ. Cea mai importantă lucrare simfonică a lui Ludovic Feldman rămîne indiscutabil „Concertul pentru două orchestre de coarde, pian, celeste și percuție", scris în 1958, ce vădește preluarea creatoare a procedeelor componistice ale lui Bartok, Honegger, Șostakovici. Tragicul, realizat cu ajutorul unui melos larg

---

[1] Hans Hartmann,, „Denkendes Europa", Ed. Batschari, Berlin, 1936, p. 367.

cromatic, îmbinat cu o asimetrie ritmică şi o voită asperitate timbrală, apare ca o coordonată esenţială a lucrării. În acelaşi context se înscriu „Uvertura eroică pentru orchestră", scrisă în 1959 — după părerea noastră tragică şi mai puţin eroică ! — viguroasa „Suită nr. 5 pentru orchestră de coarde" (1960), cele „Cinci piese simfonice" (1961), meditativa creaţie „Simfonietta" (1961), asemănătoare ca atmosferă ciclului de „Şapte miniaturi pentru orchestră" (1963) şi poate cea mai profund tragică lucrare a lui, „Variaţiuni simfonice" (1966), din care se evidenţiază zguduitorul marş funebru. Putem considera simfonismul lui Ludovic Feldman ca fiind foarte caracteristic pentru expresionismul românesc. De altfel, tehnica componistică serială este prezentată încă din anul 1958 în muzica sa şi în perfectă concordanţă cu estetica, ce nu o dată prezintă aspecte comune cu aceea a unui Schönberg sau Berg. Spre deosebire de Dimitrie Cuclin, Ludovic Feldman renunţă la funcţiile tonale, preferă un acerb cromatism al limbajului şi reliefează o nuanţă timbrală incandescentă, adesea vecină cu angoasa.

Corespondenţe cu simfonismul lui Ludovic Feldman pot fi întîlnite în lucrările lui Marcel Mihalovici, în sensul că şi unul şi celălalt au ales tehnica polifoniei. La Marcel Mihalovici însă, tenta neoclasică este mult mai prezentă, iar climatul general mai luminos. Se vădeşte o evoluţie de la diatonism spre cromatism şi în cele din urmă spre o atonalitate mai liber concepută. Mai multă seninătate întîlnim în lucrările sale mai vechi : „Preludiu antic" (menţiune onorifică la Premiul George Enescu, în anul 1918), „Introducere şi mişcare simfonică" (1923) — (distinsă cu Premiul I George Enescu în anul 1925), „Chindia" (1929, pentru 13 instrumente de suflat şi pian). Un colorit mai întunecat au creaţiile sale din perioada celui de al 2-lea război mondial — „Simfonii pentru timpul prezent" (1944), şi „Variaţiuni pentru suflători şi coarde" (1946), — urmate de piesele

Scanned with OKEN Scanner

„Secvenţe" (1948), „Sinfonia Giocosa" (1951), „Sinfonia Partita" (1952), profunda „Uvertură tragică" (1957), „Esercizio per archi", o lucrare plină de fantezie (1959), şi olimpiana „Sinfonia variata" (1960). Asemenea lui Ludovic Feldman, Marcel Mihalovici înclină spre o paletă timbrală robustă, de o expresivă asperitate, indisolubil legată de densul său concept polifonic. Menţionăm că puţini compozitori români au reuşit să obţină eficienţa sa timbrală, în ciuda unor suprapuneri de ample linii polifonice, fapt care imprimă muzicii sale un pronunţat caracter baroc. Iar accentele sale dramatice, ca şi lumina tulburătoare a limbajului, configurează o viziune stranie, în care liniştea împinsă uneori pînă la tragic constituie trăsătura dominantă a acestui autentic şi original artist.

Nu lipsite de interes ne apar lucrările simfonice ale lui Franz Xaver Dressler. Amintin „Simfonia dorică" (1959), caracterizată pe de o parte prin valorificarea modurilor naturale, pe de altă parte prin influenţa muzicii post-wagneriene.

Din muzica lui Ionel Perlea ne oprim asupra „Variaţiunilor simfonice", lucrare scrisă cu o remarcabilă ştiinţă muzicală şi forţă emoţională, atît sub raportul conducerii liniei melodice, cît şi sub raportul valorificării unei suculente substanţe armonice. La toate acestea adăugăm vigoarea polifonică, pregnanţa ritmică şi mai ales expresivitatea orchestraţiei, stăpînită cu măiestrie — rezultat al unei îndelungate experienţe de şef de orchestră, a cărui faimă a trecut de mult graniţele ţării. Influenţa poemelor simfonice ale lui Richard Strauss nu estompează caracteristici ale cîntecului popular românesc încorporate organic în sus-amintita lucrare.

Din muzica simfonică a lui Sandu Albu citäm : „Trei miniaturi pentru orchestră de coarde", din aceea a lui Constantin Bobescu „Rapsodia nr. 1" şi poemul simfonic „Eroii Jiului", iar din piesele lui Tiberiu Brediceanu

Scanned with OKEN Scanner

ciclul de „Patru dansuri simfonice" („Hora", „Pe loc", „Abrudeana" şi „Brîul" — create în 1951).

Tot în acest context al generaţiei enesciene semnalăm pe compozitorii care formîndu-se în Franţa au creat opere valoroase, nu lipsite de un autentic colorit naţional. Considerăm că lucrările lui Stan Golestan sînt caracteristice acestei orientări. Amintim dintre piesele lui „Dîmboviţa" — rapsodie pe motive populare româneşti pentru orchestră — Premiul I George Enescu 1915 — şi „Simfonia în sol minor" (1910, în „stil românesc"). Interesul pentru natură coexistă cu dragostea pentru oameni, iar pe plan muzical se remarcă fineţea liniei şi subtilitatea armoniei, precum şi a formelor arhitecturale. Un compozitor fecund a fost George Enacovici, format tot la şcoala lui Vincent d'Indy. Lucrări ca „Suita în stil românesc" pentru orchestră (1928) şi „Simfonia în mi major" (opus 30, 1954) sînt indiscutabil cele mai reprezentative piese simfonice ale sale — aceasta din urmă mai mult influenţată de Franck, Chausson, d'Indy decît de impresionismul lui Debussy sau Ravel. Un alt compozitor care a studiat la Paris, Ion Scărlătescu, ne-a lăsat o meritorie „Rapsodie română pentru orchestră". Mai importante sînt lucrările unui alt creator din acelaşi context : Ion Nonna Otescu. La el se face evidentă o influenţă directă a impresionismului francez, dar şi o subtilă înrîurire a poemelor simfonice ale lui Richard Strauss. Iar în această privinţă „Templul din Gnid", „Legenda trandafirului roşu", „Narcis", „Din bătrîni", „Peisaj de iarnă", „Vrăjile Armidei" şi „Scherzo" pentru orchestră ne apar foarte convingătoare, reprezentînd o substanţială contribuţie la dezvoltarea poemului simfonic românesc din primele două decenii ale veacului nostru. De altfel, poemul simfonic „Narcis" a obţinut premiul I onorific „George Enescu" în anul 1913. Asemănătoare ca spirit şi factură ni se înfăţişează muzica simfonică a lui Constantin C. Nottara, cu deo-

Scanned with OKEN Scanner

sebirea că de la lucrări scrise direct sub influența muzicii franceze, ca „Polyeucte" — poem simfonic distins cu Premiul al II-lea „George Enescu" (1919) — la creațiile „Ciobănașul", „Suita nr. 3 pentru orchestră" („Impresii din Cehoslovacia" — 1932), „Variațiuni pentru orchestră pe tema unui cîntec din Bihor" (1943), și „Poemul păcii" (1948), se remarcă o mai profundă înclinare spre redarea cu autenticitate a cîntecului popular, în formele muzicii clasice. Astfel lucrările lui create în perioada interbelică nu mai pot fi etichetate ca postimpresioniste, ci pot fi considerate ca aparținînd neoclasicismului muzical românesc.

„Natură muzicală deosebit de înzestrată, Alfred Alessandrescu și-a însușit cu repeziciune meșteșugul componistic. Prima sa lucrare „Amurg de toamnă", a fost scrisă în anul 1910, la vîrsta de 17 ani, iar un an mai tîrziu, în 1911, scrie poemul simfonic „DIDONA", pentru care, este distins, în 1913 cu Premiul II „George Enescu". În 1915 o altă lucrare a sa se impune atenției, obținînd Premiul I „George Enescu" pe 1916. Firul compozițiilor sale ar fi continuat, probabil, sub semnul prodigiozității inițiale, dacă, vocația de dirijor, începută și, poate chiar consacrată în anul 1915, cînd își interpretează poemul simfonic „ACTEON", nu ar fi pus stăpînire, pe timpul și preocupările sale de după această dată, — el activează ca prim dirijor la opera română, între 1921 și 1933 și apoi ca prim dirijor și director artistic al Orchestrei Simfonice a Radiodifuziunii timp de 26 de ani, aportul său la popularizarea valorilor componistice românești și universale, fiind dintre cele mai însemnate.

Alfred Alessandrescu este membru fondator al Societății Compozitorilor români — 1920. Larga și bogata sa activitate interpretativă și obștească nu-l îndepărtează, însă, definitiv de domeniul creației componistice ; el continuă să cocheteze cu acest domeniu, dînd la iveală o serie de piese instrumentale și vocale,

Scanned with OKEN Scanner

între care cele mai importante sînt cele „Șase melodii pentru voce și pian" scrise, între anii 1914—1917, pe versuri de Elena Văcărescu, Alfred de Musset și Tristan Klingsor.

Numărul opusurilor sale, rămîne însă, destul de mic, ele fiind acoperite aproape în exclusivitate cu ceea ce compozitorul a realizat în perioada 1910—1917.

În ansamblu, creația lui Alfred Alessandrescu se definește printr-un pronunțat caracter programatic — în cadrul căruia este abordat cu predilecție domeniul mitologiei — prin inventivitate melodică și armonică, printr-un colorit orchestral viu, compozitorul situîndu-se stilistic, la confluența dintre impresionismul școlii franceze și specificul din ce în ce mai viguros, al școlii românești de compoziție, din primele decenii ale veacului." [1]

O îmbinare între caracterul muzicii noastre și spiritul de ordine și disciplină a neoclasicismului italian este specifică simfonismului lui Alexandru Zirra. Cele mai importante lucrări ale lui sînt poemele simfonice „Țiganii" (1929), „Uriel da Costa" (1929), „Suita III-a pentru orchestră" și alte două poeme simfonice scrise între anii 1935—1936 : „Hanul Ancuței" și „Cetatea Neamțului". Dintre piesele sale de proporții mai mari amintim „Simfonia a II-a" („Țărănească"), scrisă în anul 1930. Toate acestea sînt concepute în forme laconice, bine conturate, cu un limbaj de o bogată forță dramatică.

Un compozitor caracteristic pentru orientarea sa atît spre muzica franceză (ne referim la curentul impresionist), cît și spre cea italiană (raportată la neoclasicism) a fost Filip Lazăr. Deși a murit tînăr, în plină vigoare artistică, ne-a lăsat cîteva lucrări simfonice care se

[1] Vasile Donose : Alfred Alessandrescu — „Medalion prezentat în cadrul emisiunii radiofonice «Lexiconul compozitorilor români» din 16 ianuarie 1969 (programul II)

Scanned with OKEN Scanner

cîntă cu interes şi azi, în ţară şi peste hotare. În creaţiile sale. nelipsite de un delicat „iz românesc" — „Suita română în re major pentru orchestră" (1921), „Divertisment pentru orchestră" (1924, lucrare distinsă cu Premiul I „George Enescu"), „Ţiganii" (1925 — scherzo pentru orchestră mare), — popularul „Concerto grosso nr. 1 pentru orchestră" (opus 17, 1927), „Ringul" (1928, muzică pentru orchestră), „Muzică pentru radio" (1931), uvertură pentru orchestră mică, — se evidenţiază o mai bună cunoaştere a tehnicii componistice tipice pentru impresionismul şi neoclasicismul din prima jumătate a veacului nostru. Aceasta este şi explicaţia viabilităţii unor lucrări ale sale, mult mai ancorate în realităţile epocii decît ale celorlalţi colegi ai săi formaţi la Paris. A reuşit să fie el însuşi, evitînd pericolul semănătorismului, pe atunci la modă în arta multor compozitori ce s-au inspirat din viaţa rustică. Influenţa muzicii franceze s-a exercitat şi asupra creaţiei lui Diamandi Gheciu, fără a-i umbri însă o subtilă nuanţă autohtonă. Deşi sîntem obişnuiţi a-l aprecia în concerte de muzică de cameră, arta sa simfonică nu este deloc neglijabilă, iar lucrări ca „Simfonia eliberării" şi cea mai importantă piesă a sa, intitulată sugestiv „La mormîntul eroului necunoscut de la Mărăşeşti" (1966), arată că autorul este stăpînul unui meşteşug însoţit de un autentic fior liric.

Muzicologia românească a acordat o importanţă deosebită corurilor, liedurilor şi baletelor scrise de Mihail Jora. Credem însă că muzica simfonică propriu-zisă ca şi cea vocal simfonică a compozitorului moldovean au fost pe nedrept neglijate. Pînă şi o lucrare de tinereţe ca „Suita pentru orchestră în re minor" (Premiul I onorific „George Enescu", 1915) pe care autorul o considera „păcat de tinereţe", atrage atenţia prin fineţea climatului romantic. Dacă în această lucrare stilul lui Mihail Jora este mai puţin cristalizat, suita „Privelişti

Scanned with OKEN Scanner

moldoveneşti" (opus 5 — 1924) ne apare ca o operă de artă în care mijloacele de expresie ale artistului sînt deplin conturate.

Predomină un colorit impresionist dar trecut prin propria sa sensibilitate de compozitor român — încît toate procedeele preluate de la Debussy sau Ravel au fost „alchimizate". Este poate lucrarea cea mai viu colorată a lui Mihail Jora, cu melodii şi ritmuri populare, delicat metamorfozate, toate încadrate în forme laconice, dăltuite cu migală. Putem vorbi, în sfîrşit, de o lucrare pastorală, cu un evident colorit folcloric, departe de facilitatea poporanismului, sau de jocul de culori în sine, care din nefericire a atras pe unii creatori din generaţia sa. Această bucolică, poate cea mai frumoasă din arta sonoră românească, ne demonstrează că muzica nu poate să fie numai „atmosferă", fiindcă atunci devine „muzică de film" sau „muzică de scenă", iar esenţa trece pe un plan secundar. Bogata sevă melodică dublată de o armonie strălucitor colorată, fără a fi însă stridentă, contribuie în foarte mare măsură la conturarea unei arte în care profunzimea şi seninătatea se contopesc tainic. Şi nu întîmplător suita „Privelişti moldoveneşti" de Mihail Jora se ascultă şi azi cu plăcere în concertele simfonice, în timp ce multe piese scrise de compozitorii din generaţia sa au devenit „muzeale". Jazzul a avut o puternică influenţă asupra multor compozitori din Europa, iar sub acest raport citäm cu precădere unele reuşite ale lui Strawinsky, Honegger, Milhaud, Poulenc. Şi Mihail Jora a fost influenţat de ritmurile sincopate ale folclorului negru şi a scris în acest sens ciclul „Şase cîntece şi o rumbă" (opus 12, 1932). După această spirituală suită pentru orchestră mică, Mihail Jora va da la iveală una din cele mai importante lucrări din domeniul simfonic : „Simfonia în do major". Aici va atrage atenţia în mod deosebit bogata fantezie armonică, izvorîtă din sensul citatului lui Max Regger : „un acord poate fi în-

Scanned with OKEN Scanner

lănțuit cu ori care alt acord"... Dacă unii compozitori au înțeles anarhic această butadă, Mihail Jora a interpretat-o în felul său : menținerea unui sistem funcțional, însă foarte mult amplificat. Cromatismul este folosit în mod expresiv, încît consonanțele apar și mai puternic în relief. Simfonia este echilibrată și ne relevă o tentă neoclasică, pe care compozitorul o va evidenția mai cu seamă în lucrările de un caracter cameral. Tot în domeniul simfonic se înscriu și suitele extrase din baletele „La piață", „Demoazela Măriuța", „Curtea veche", „Cînd strugurii se coc", „Întoarcerea din adîncuri" și „Hanul dulcineea". Puternicele frămîntări psihice din ultima parte a vieții fac ca limbajul său armonic să devină din ce în ce mai cromatic. Politonalitățile foarte acide, progresile de acorduri violent alterate, disonanțele voit nerezolvate, îl apropie de limbajul expresionist al școlii lui Arnold Schönberg. Ceea ce-l deosebește însă de autorul lui „Erwartung" este prezența unor motive folclorice românești, atît sub raportul melosului cît și mai ales al ritmului, încît putem vorbi de un expresionism muzical românesc, mai înclinat spre tonul confesional decît spre angoasă. Este ciudat faptul că Mihail Jora a protestat vehement împotriva școlii vieneze ! Dar în cele din urmă, anumite procedee atonale l-au influențat în mod evident și astfel el ne apare ca bătrînul Cato din vechea Romă, care deși se ridică împotriva înfiltrării culturii grecești, termină prin a învăța grecește... Dincolo de aceste considerente, nu putem să nu reliefăm faptul în virtutea căruia muzica simfonică a lui Mihail Jora impresionează puternic prin limbajul armonic dens, de o nobilă expresie, valorificat printr-o paletă orchestrală robustă și pregnantă.

Dacă muzica lui Jora din ultima perioadă are la bază cromatismul melodic și armonic, creația pentru orchestră a lui Mihail Andricu se distinge printr-o expresivă tematică diatonică, cu o armonie simplă, clară,

Scanned with OKEN Scanner

foarte adecvată. Ea se înscrie la loc de frunte în orbita neoclasicismului românesc şi cuprinde un foarte mare număr de opusuri, de un stil original, încît nu greşim afirmînd că Mihail Andricu este compozitorul autohton cel mai uşor de recunoscut chiar de la primele măsuri ! A reuşit să însumeze teme ce redau cu autenticitate spiritul colindelor, cîntecelor de leagăn, baladelor, bocetelor şi jocurilor populare, într-o armonie tonală, nelipsită de nuanţe modale atrăgătoare, îmbogăţită prin cuceririle tipice pentru tehnica componistică din prima jumătate a veacului nostru. Nici un compozitor român nu stăpîneşte forma ca Mihail Andricu ! A izbutit în aspectele arhitecturale cele mai complicate ca sonata, passacaglia, rondo, să obţină o perfectă corelaţie şi un liniştitor echilibru între secţiunile expoziţiei, reexpoziţiei şi dezvoltărilor propriu-zise. Niciodată nu vom întîlni o măsură în plus, culori ostentative sau nedoritul stil hibrid. Şi totuşi, nu lipseşte neprevăzutul ; în acest sens evidenţiem modulaţiile îndepărtate, recurenţe şi asimetrii ritmice şi variaţii între expoziţie şi reexpoziţie. Climatul general al muzicii sale simfonice este liric şi nu o dată conturează tablouri pastorale. Cele mai importante creaţii ni se par „Simfonia de cameră" (op. 5 1926) şi „Serenada pentru orchestră" (op. 9, 1928) care, fără exagerare, reprezintă puncte de vîrf ale muzicii simfonice din perioada interbelică. Ar fi o greşeală să considerăm însă că muzica simfonică a lui Mihail Andricu se reduce doar la euforie. Un puternic dramatism se remarcă în partea lentă a „Simfoniei a V-a" şi un sentiment profund, de o complexă meditaţie filozofică, în părţile 1 şi 3 ale magistralei creaţii care este „Simfonia a 6-a", din care se detaşează pregnant o austeră passacaglie, unde autorul conduce cu eleganţă linii polifonice de o bogată forţă emoţională. Nu mai puţin interesante ne apar şi lucrările mai noi cum ar fi „Simfonia a 9-a", simfonietele 6 şi 7 şi multe alte creaţii — ne referim la nenumăratele sale suite,

Scanned with OKEN Scanner

care toate la un loc alcătuiesc o complexă şi unitară operă de artă, atît de românească în esenţa ei. Ar fi interesant să amintim că instrumentaţia lui Mihail Andricu evită spectaculosul şi se bazează nu o dată pe nuanţe camerale, reliefînd, ca la nimeni altul în muzica românească, farmecul timbrelor pure. Iar sub acest raport, sonorităţile sale orchestrale se deosebesc categoric de masivitatea, uneori germanică, caracteristică pentru stilul colegului său de generaţie, Mihail Jora.

O luminozitate şi o vigoare contaminantă defineşte muzica simfonică a lui Marţian Negrea. O fuziune perfectă între eleganţa muzicii impresioniste franceze, teatralul poemelor simfonice ale lui Richard Strauss şi autenticitatea spiritului folcloric ardelenesc se remarcă în aproape toate lucrările sale destinate marilor ansambluri orchestrale. Amintim „Fantezia simfonică" cu care obţine Premiul al II-lea „George Enescu" în 1922 şi „Rapsodia română", cu care dobîndeşte mult rîvnitul Premiul I „George Enescu" în 1938. După acest diptic care se impune prin culoarea vie a limbajului muzical, autorul scrie remarcabila sa suită „Poveşti din Grui", unde întîlnim pagini cu un caracter elegiac, deosebit de convingătoare, atît prin construcţia solidă cît şi prin bogata fantezie armonică. Dacă „Rapsodia II-a" pentru orchestră marchează o involuţie, o nouă suită, „Prin munţii Apuseni" înseamnă nu numai un succes al autorului, ci şi o izbîndă reală a întregii muzici româneşti. Descriptivul, liricul, dinamicul şi meditativul se reunesc prin intermediul unui limbaj unitar, dominat cu precădere de elementul armonico-timbral. Este poate lucrarea simfonică cea mai îndrăgită de auditori, ce nu întîmplător şi-a cîştigat o binemeritată preţuire şi dincolo de hotarele ţării. În concertele populare auzim adesea creaţiile „Recrutul" şi „Sărbătoarea muncii" ; în acestea autorul şi-a simplificat în mod voit limbajul. Alte două lucrări importante în creaţia sa simfonică sînt : „Simfonia primăverii" (1956) şi „Concer-

tul pentru orchestră" (1963) ; aici autorul utilizează pe o scară mult mai largă noi mijloace de expresie, atît în domeniul armoniei — ne referim la politonalitate, — cît şi în cel al orchestraţiei, unde se remarcă asimilarea creatoare a artificiilor specifice pentru neoclasicismul muzical contemporan. După părerea noastră, în ambele creaţii de ample proporţii, se detaşează îndeosebi părţile lente, cu un evident caracter tragic, mai puţin prezent în alte compoziţii ale sale.

În perioada interbelică, cele „Trei tablouri rustice" (1922) şi „Divertismentul rustic" (1928) de Sabin V. Drăgoi au îmbogăţit substanţial literatura simfonică românească. De altfel, cu cea din urmă, compozitorul obţine premiul I de compoziţie „George Enescu", şi în acelaşi timp atrage atenţia multor formaţii simfonice din străinătate. Sabin Drăgoi a folosit, poate, folclorul cel mai pur, recurgînd nu o dată la esenţe arhaice de colind, bocet, cîntec de nuntă, balade şi cîntece de strană. Le-a armonizat foarte simplu şi le-a instrumentat transparent într-o scriitură aproape corală. În aceasta constă tocmai farmecul muzicii sale, din care se detaşează o cuceritoare melodie, element primordial în întreaga sa artă sonoră. Opusurile sale relevă afinităţi cu simplitatea expresivă a spaniolului Manuel de Falla sau a genialului italian, Giussepe Verdi. Tot pe aceeaşi linie se înscriu lucrările ulterioare — „Două dansuri de pe Mureş" pentru orchestră (1942) şi suita „Petrecere populară" (1950), concepută pentru orchestră de cameră. Prin toate aceste creaţii, Sabin Drăgoi ne indică una din posibilităţile prin care se poate valorifica citatul folcloric şi în acelaşi timp evidenţiază sensul unei arte cu adevărat larg accesibile.

„Născut în «Oraşul de pe Jii», cum îi place să sublinieze, într-o familie care de generaţii îndrăgea mîngîierea claviaturii de orgă şi pian, George Simonis a plecat de tînăr pe meleaguri îndepărtate — fără a uita vreodată pe cele natale — să aprofundeze arta

Scanned with OKEN Scanner

muzicii. După absolvirea Conservatorului din București, predă un an muzica la o școală din Craiova, după care pleacă în străinătate să-și desăvîrșească pregătirea, să-și cultive pasiunea pentru compoziție. Frecventează concomitent conservatorul cu studiile de compoziție la «Schola cantorum» cu Vincent d'Indy, pe care-l venerează și azi. Revine în țară după 30 de ani și este numit directorul artistic al Operei din Cluj, profesor la Academia de muzică. Pe tărîmul creației muzicale a cultivat cu deosebire muzica simfonică și dramatică. De mare succes s-a bucurat prima simfonie din care face parte acel «largo» distins încă în 1910 cu Premiul «George Enescu». În ediția din 1921, poemul simfonic «Ruitruos» pentru solist, cor și orchestră obține la Concursul „George Enescu" premiul I. Suita simfonică «Munca» și lucrările sale «Rusalca», «Nuielușa fermecată» și altele au un conținut profund umanist." [1]

Drumuri similare a urmat Augustin Bena în „Uvertura națională" și Serenada pentru orchestră de coarde", Ion Borgovan în „Acuarelă de primăvară" (mențiunea I onorifică la Premiul „George Enescu" 1913), „Suita muntenească", „Noapte de iarnă" și „Rapsodia Someșului", Ioan D. Chirescu în piesa „Allegro simfonico" pentru orchestră", Ion Hartulary Darclèe în creații ca „Vîrful cu dor", „Lunca Siretului", „Picturi de Grigorescu" — cu un mai evident colorit de verism italian — și mulți alții.

În generația post-enesciană se remarcă o deosebit de atrăgătoare creație concepută în spirit neobaroc sau cum ar spune esteticianul Petre Tuțea : „— o explozie de forme neregulate, a căror revărsare roade conținuturile în scopul uimirii"...

Zeno Vancea, compozitor înclinat cu precădere spre polifonie, s-a manifestat în acest sens cu lucrări ca

---

[1] Ion Becheru : „Acasă la George Simonis"... — „Magazinul", București 18.I.1969.

„Rapsodia bănăţeană nr. 1" (1928), „Scoarţe" (1929) — zece piese pentru orchestră de cameră — şi „Două dansuri groteşti" (1937 — Premiul al II-lea „George Enescu" în acelaşi an), cu un colorit melodic mai cromatic, ca o rezultantă a influenţei climatului şcolii contemporane vieneze a lui Berg şi în mai mică măsură a lui Arnold Schönberg, ale cărei sensuri Zeno Vancea le-a asimilat la Viena, în timpul anilor de studiu (1921—1926) la „Wiener Konservatorium", avînd ca profesor pe celebrul muzician Dr. Ernst Kanitz. Lucrări ca „Simfonietta" (1948), „Rapsodia bănăţeană nr. 2" (1950), „O zi de vară într-o gospodărie colectivă" (1951) relevă o simplificare a limbajului, conturîndu-se o substanţă muzicală diatonică şi modală, concepută prin prisma unei polifonii mai rarefiate. Cu toate acestea părţile lente ale simfonietei farmecă prin autenticitatea fiorului liric, fremătător. Cele mai reprezentative lucrări simfonice ale lui Zeno Vancea sînt — după părerea noastră — „Triptic pentru orchestră" (1958), „Burlesca" pentru orchestră (1959), „Concertul pentru orchestră de cameră" (1961) şi „Simfonieta nr. 2" (1968), unde autorul reia linia unui melos cromatic tratat prin intermediul unei tehnici polifonice impresionante. Dacă în majoritatea acestor creaţii paleta orchestrală este sobră, în finalul „Tripticului" — ne referim la piesa intitulată „Marş" — se evidenţiază o plăcută şi foarte viu colorată instrumentaţie, plină de efecte atrăgătoare. Măreţia acestui inspirat „Triptic" se găseşte în dinamica internă, în pronunţata „dialectică deschisă"...

Acelaşi spirit neobaroc poate fi dedectat şi în piesele simfonice ale lui Sigismund Toduţă : „Variaţiunile simfonice" (Premiul al II-lea „George Enescu" — 1940), popularul „Concert pentru orchestră de coarde" — prezentat cu succes în ţările învecinate şi în multe alte centre, pînă departe la Buenos Aires ! — seninul „Di-

Scanned with OKEN Scanner

București — Sediul Uniunii Compozitorilor din România și Muzeul memorial „George Enescu"

Scanned with OKEN Scanner

Prima pagină din reducția pentru pian a operei *Oedip* de George Enescu

Scanned with OKEN Scanner

vertisment pentru orchestră de coarde". Menţionam însă că spre deosebire de Zeno Vancea, Sigismund Toduţă preferă o polifonie cu transparenţe calme, de un colorit melodic modal, diatonic şi cu un mai accentuat simţ al echilibrului, în sens apolinic. „Simfonia I-a" (1954), „Simfonia II-a" cu orgă, în „re minor", — „În memoria lui George Enescu" (1956) — „Simfonia 3-a" — „Ovidiu", (1957), Simfonia IV-a (1960), „Simfonia V-a" (1963) ni se dezvăluie ca avînd un pronunţat spirit neoromantic, incluzînd principiile neomodale şi „ciclice" ale „Scholei cantorum" şi în egală măsură ale celor de la „Santa Cecilia" din Roma. O muzică dramatică, cu nuanţe tragice, străbate discursul muzical — de obicei în părţile mediane — ca în final să se însenineze, iar „deformarea diatonicului" — în sensul celor expuse de Dimitrie Cuclin — să dispară, cedînd treptat locul majorului viguros, ca un fluviu liniştit. În acest fel se respinge o anume „inerţie sonoră" şi se urmăreşte intens sondarea valorilor permanente, într-o dublă confruntare : cu natura şi cu conştiinţa oamenilor de pretutindeni. Simfonismul lui Sigismund Toduţă păstrează vigoarea temperamentului vechilor daci, luciditatea latină şi ceva din limpezimea şi dulceaţa muzicii italiene...

Afinităţile dintre „neobarocul" muzicii lui Sigismund Toduţă şi „neobarocul" creaţiei componistice a lui Tudor Ciortea sînt frapante ! Sub acest raport, melosul, armonia, polifonia, arhitectura şi vestmîntul orchestral al unor lucrări scrise de Tudor Ciortea — ne referim la „Passacaglia şi Toccata" pentru orchestră (1957) şi „Concertul pentru orchestră de coarde" (1958) — se aseamănă cu elementele respective puse în valoare de Sigismund Toduţă, mai cu seamă în dinamicul „Concert pentru orchestră de coarde". Există oarecari deosebiri în ceea ce priveşte ritmul — în cazul lui Tudor Ciortea, mai simetric, în cazul lui Sigismund Toduţă mai asimetric — şi într-un anume fel, în privinţa

Scanned with OKEN Scanner

arhitecturii, la Sigismund Toduță bazată în mai mare măsură pe principiul ciclic. Generoasă și nobilă, realistă prin trăsăturile ei, umanistă prin spiritul ei, muzica lui Tudor Ciortea rămîne o frumoasă pildă pentru muzicieni și compozitori și un prilej de desfătare spirituală pentru marele public, căci autorul nu a conceput niciodată o artă pentru „elite" !

Tot pe orbită neobarocă se situează și creația simfonică a lui Nicolae Brînzeu : „Simfonia" (1934, Premiul al II-lea „George Enescu"), „Preludiul și fugă pentru orchestră" (Premiul I „George Enescu" 1942) și „Suita în do major" (1950). În creațiile ulterioare se remarcă o mai accentuată vînă folclorică — „Simfonia I-a în la minor" (1955) și „Rapsodia română pentru orchestră" (1951), — fără a se renunța la un dens concept polifonic. Vigoarea liniilor contrapunctice ale lui Liviu Comes se impun și impresionează plăcut în creațiile sale — tot de o tentă neobarocă — cum sînt : „Divertisment pentru orchestră de coarde" (1961) și „Suita haiducească" (1964). Pe de altă parte se detașează cu claritate nobile teme concepute în mișcări lente, într-un ton arhaic de baladă populară românească. Tot în același climat amintim „Simfonia I-a în la minor" (1951) a lui Tudor Jarda, „Suita pentru orchestră de coarde" de Hilda Jerea (1944), „Simfonietta pentru orchestră mică" de Gabor Jodal (1957), dramaticul „Concert pentru orchestră" de Ovidiu Varga, realizat prin preluarea creatoare a mijloacelor de expresie tipice pentru ultima fază a muzicii lui Bela Bartok, cu o orchestrație foarte eficientă și sugestivă, „Simfonietta" și „Uvertură în stil clasic" de Alexandru Velehorschi și altele.

Multe opusuri simfonice ale generației postenesciene preiau cu succes trăsăturile esențiale ale romantismului veacului trecut, unele în sens mai cosmopolit, altele cu un foarte pronunțat spirit folcloric. Și într-un caz și într-altul se remarcă un meșteșug evoluat. ce nu

Scanned with OKEN Scanner

o dată intră în „apele teritoriale" ale mult doritei și autentice măiestrii. Un romantic prin excelență a fost compozitorul Alfred Mendelsohn, iar în această privință cele șapte simfonii, foarte dramatice, și „Simfonia de cameră" — de un ton mai confesional — nenumăratele poeme simfonice („Va înflori acel Armindeni", „Prăbușirea Doftanei", „Uvertura festivă", „Flori pentru Nikos Beloiannis") au îmbogățit în sens pozitiv literatura genului. Aruncînd o privire de ansamblu vom remarca o evoluție de la un stil diatonic către altul mai cromatic, legat de noi procedee armonico-polifonico-timbrale — în sensul celor cultivate de Bartok, Honegger, Șostacovici și în cele din urmă, Enescu, în ultima sa fază creatoare. În ciuda stilului general, nu întotdeauna unitar, muzica simfonică a lui Alfred Mendelsohn se distinge prin vigoare, dinamism și mai ales prin abilitatea cu care artistul conduce discursul muzical.

Aceeași linie romantică, colorată cu elemente de folclor românesc și maghiar, se evidențiază în arta simfonică a lui Max Eisikovits în opusurile : „Dansuri vechi ardelenești pentru orchestră" (1960) și poemul simfonic „Primăvara în Carpați" (1959).

Din muzica simfonică a lui Roman Vlad se cuvine a aminti „Simfonietta"— distinsă cu Premiul „George Enescu, — o lucrare mult îndrăgită de colegul său de generație, Dinu Lipatti, pentru realele ei calități : o tematică nobilă, de un romantism generos și o solidă construcție în sens neoclasic, nelipsită de o discretă nuanță coloristică autohtonă. Se pare că genurile care l-au atras în mod deosebit pe acest remarcabil maestru au fost însă cel cameral, concertant, vocal simfonic și cel dramatic, așa că vom insista mai puțin asupra muzicii sale simfonice propriu-zise.

Deși s-a stins ca un fluier, curat și neprihănit, răsunînd trist și monoton în codrii seculari, Dinu Lipatti, genial și multilateral muzician român, ne-a lăsat cîteva

Scanned with OKEN Scanner

lucrări simfonice inspirate ; amintim suita „Șătrarii" (1934), suită simfonică pentru orchestră mare, distinsă cu Premiul „George Enescu", o lucrare cu un fermecător și exotic colorit folcloric, realizat printr-o vie orchestrație.

Muzica lui Constantin Silvestri relevă o preocupare asiduă pentru găsirea acelor elemente care să dea imaginilor sale o cît mai personală conturare. Consemnînd semnificația majoră a multor secvențe ale artei sale simfonice, considerăm că ea reprezintă o substanțială contribuție la evoluția contemporană a genului. „Dansurile bihorene", pline de prospețime și de un rafinat colorit timbral, cu o ușoară influență bartokiană, „Preludiu și fugă" pentru orchestră — magistral instrumentate, cu o prodigioasă fantezie, materializată prin prezența unor deosebit de expresive armonii politonale și linii polifonice de o extremă varietate și în același timp complexe — precum și cele „Trei piese pentru orchestră de coarde", unul din punctele culminante în muzica simfonică românească scrisă după cel de al doilea război mondial, unde elementele folclorice cele mai autentice sînt valorificate printr-o densă polifonie polimodală și instrumentație de mare efect, ce nu exclude forța emoțională și autenticitatea inspirației, i-au asigurat un loc de frunte în contextul muzicii scrise de generația sa. Toate incongruitățile artei sale își au cauza și liantul într-o sensibilitate lirică, romantică — din care nu lipsesc „explozii de elemente dezordonate", însumate însă totdeauna cu o severă ordine și disciplină, cînd de un „malinconico" și „moderato cantabile", cînd de un „allegro con brio", strălucitor, aparent minor, ușor dedectabile între multiplele sale voci poetice. Poate că la toate acestea au contribuit și structura lui biologică, de leucemic diafanizat, vag „verlainian" și o viață dezordonată, în sensul „bohemei" artiștilor de altă dată ai veacului trecut. Ar fi o greșeală să-l considerăm un lucid în sensul

Scanned with OKEN Scanner

clasic, ancorat în realitatea imediată, angajat foarte concret în ea sau cum ar spune Tudor Arghezi : „capabil să jefuiască cerurile"...

Totuşi, dincolo de contradicţiile estetice ale artei sale, întîlnim o candoare, ce redă parcă omenirii omenia... Şi nu întîmplător Mihail Jora afirma următoarele în legătură cu acest mare artist :

„Silvestri a ajuns la o cotitură a vieţii pe care nemţii o numesc «Sturm und Drang Periode». Puhoiul sufletesc din trupul său debil nu poate şi nu trebuie stăvilit artificial. Timpul va domoli apele, iar cînd ele vor fremăta luminos, Constantin Silvestri va şti să înfrunte cu seninătate adversităţile vieţii. Iar atunci, minunatul său talent va atinge, fără îndoială, înălţimile pe cari planează marii compozitori de totdeauna" [1].

Dar, ca şi în cazul altor compozitori de un real talent, ca Ionel Perlea, Theodor Rogalski, Dinu Lipatti, Mircea Popa, — toţi laureaţi la începutul carierii cu premii „George Enescu" — activitatea interpretativă a luat tiranic locul celei creatoare. Păcat ! În felul acesta s-a pierdut poate ceea ce era mai caracteristic în activitatea lor artistică : setea dionisiacă de a scrie muzică !

Muzician complex, strălucit profesor de orchestraţie şi dirijor de o temeinică pregătire, Theodor Rogalski ne-a lăsat moştenire puţine creaţii simfonice, dar foarte inspirate şi realizate cu un impresionant meşteşug creator. In 1923 dă la iveală un ciclu de scene de balet pentru orchestră, intitulat „Frescă antică", urmat de miniatura „Allegro simfonico", în care se remarcă mai cu seamă calităţile de orchestrator, în sensul de rafinat colorist. În anul 1926 a compus cele „Două dansuri româneşti pentru suflători, baterie şi pian la 4 mîini", urmate de cele „Două schiţe simfonice" — „Înmormîntarea la Pătrunjel" şi „Paparudele" (1929),

[1] Mihail Jora : „Momente" — Ed. Mus. U.C.R.S.R., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

— „Două capricii pentru orchestră" (1932), şi popularele „Trei dansuri româneşti" : „Joc din Ardeal", „Gaida" şi „Hora din Muntenia" (1950). În toate acestea se evidenţiază pregnant un melos modal, diatonic, cu trepte şi cadenţe mobile — ce-i imprimă acel neprevăzut sonor, prezent în arta marilor compozitori, o varietate ritmică şi armonică cu expresive suprapuneri de acorduri consonante, dar mai ales disonante, care măresc parcă tensiunea rezolvărilor luminoase şi o instrumentaţie măiastră, ce-l situează în rîndurile marilor orchestratori ai muzicii din zilele noastre. Este interesantă reliefarea dualismului „tragico-grotesc" în aproape toate operele sale ; de pildă : după sumbra „Înmormîntare la Pătrunjel" urmează grotescul dans „Paparudele" sau între lumea sonoră de „Scherzando" şi „Capriccioso" a dansurilor extreme — „Joc din Ardeal" şi „Hora din Muntenia" — se profilează întunecat şi dureros profunda miniatură simfonică „Gaida", unul din cele mai expresive dansuri din toată literatura românească contemporană. Piesei nu-i lipseşte farmecul poetic caracteristic, reieşind din capacitatea acea rară „de a palpa universul" ; Theodor Rogalski o aureolează magic şi obsesiv, pe alocuri aproape transcedental...

Ion Ghiga, admirabil profesor şi entuziast dirijor ne-a lăsat două lucrări mai importante : „Partita în stil clasic" pentru orchestră şi „Trio de coarde", — în care se îmbină disciplina intelectuală riguroasă cu o fină muzicalitate romantică.

Din muzica simfonică a lui Mircea Popa amintim „Simfonia I-a" (1943), distinsă cu Premiul „George Enescu", din care se detaşează acel „nobil andante", după cum afirma cu decenii în urmă muzicologul Emanoil Ciomac. În altă lucrare — „Poem epic" pentru orchestră — se remarcă tendinţa de a îmbina romantismul tîrziu al muzicii germane (Richard Strauss) şi impresionismul muzicii franceze (Claude Debussy) cu

Scanned with OKEN Scanner

coordonatele de bază ale muzicii populare românești, într-un stil unitar, de o puternică luminozitate și o plăcută nuanță pastorală. O piesă grotescă, dar și de o contaminantă vitalitate, poate fi considerată măiestrit orchestrata „Rapsodie pentru orchestră" (1956), scrisă în memoria lui Ion Vidu, pentru care compozitorul nutrește o mare și sinceră prețuire. Un caracter mai sumbru definește piesa „Poem elegiac pentru orchestră" (1959), cu accente dramatice bine conturate. Toate acestea fac din muzica simfonică a lui Mircea Popa o audiție pasionantă, și oferă satisfacții multiple, aducînd astfel elogiul său fierbinte și pur celor mai de seamă valori spirituale, în sens umanist.

Un mare număr de lucrări simfonice a scris Mircea Basarab ! Amintim sub acest raport : „Triptic simfonic" (1949), „Simfonietta" (1950), „Rapsodie pentru orchestră" (1955), „Variațiuni simfonice" (1957), „Divertisment pentru orchestră de coarde" (1958). Cele mai reprezentative — după părerea noastră — ni se înfățișează populara „Rapsodie" — prezentată cu succes și dincolo de hotarele țării noastre — dramaticele „Variațiuni simfonice" — cu o densă polifonie, subtil instrumentată, dovedind o reală stăpînire a mijloacelor de expresie respective — și agreabilul și viu coloratul „Divertisment pentru orchestră de coarde", de o candoare și puritate lirică, în discordanță totală cu lumea convulsivă și sumbră a multor creatori contemporani. În toată muzica sa tradiția culturală a marii arte umaniste se resimte puternic, ca o coordonată de prim ordin și astfel se explică mai bine spiritul solar al opusurilor sale !

Dintre compozitorii generației post-enesciene, trei ne apar foarte caracteristici pentru definirea unui neoromantism românesc subtil pigmentat cu nuanțele impresioniste și post-impresioniste ale muzicii franceze. Ne referim la Paul Jelescu, în inspiratele sale lucrări : „Suită pentru copii" (1950), „Suita românească" (1951),

Scanned with OKEN Scanner

„Suita Dobrogeană pentru orchestră" (1961), „Suita tinerească pentru orchestră" (1962), și punctul culminant al creației sale — expresiva „Simfonie a cîmpului" (1955). La Mircea Chiriac, autorul unor piese ca : „Rapsodia I-a pentru orchestră" (1951), „Uvertura festivă pentru orchestră" (1953), „Rapsodia 2-a pentru orchestră" (1955), „Suita simfonică în cinci părți" — „Bucureștii de altă dată", cu un caracter evocator — „Simfonietta" în memoria lui Paul Constantinescu și dramaticul „Concert pentru orchestră de coarde" (1968). Se cuvine a aminti și suitele simfonice din baletul „Iancu Jianu" pentru care autorul a obținut premiul Academiei Republicii Socialiste România, poate cea mai realizată lucrare a sa. La Alexandru Pașcanu, un maestru al orchestrației în adevăratul sens al cuvîntului, în opusuri ca „Poemul Carpaților" (1954), „In memoriam" (1957) — cu un impresionant tragism în „durele", dar expresivele creșteri de intensitate sonoră — și luminosul poem simfonic „Marea Neagră", plin de prospețime, colorit pastoral și un generos climat melodic. Mai sobru și mai concis ni se prezintă în acest context Nicolae Boboc în melodioasa creație : „Țara Hălmagiului", o muzică plină de pitoresc și duioșie umană.

Un romantism robust se desprinde din muzica simfonică a lui Nicolae Buicliu, unde cu ajutorul unor armonii cromatice și o aerată polifonie imitativă — să nu uităm bogata experiență a autorului dobîndită în calitate de profesor de contrapunct — se reliefează pregnant un melos popular deosebit de accesibil — ne referim la „Simfonia I-a" („Rustica"), „Simfonia a II-a" („A Republicii"), distinsă cu premiul de stat din anul 1951, „Simfonia III-a", „Simfonia IV-a", „Uvertură festivă" etc. Un spirit similar se degajă din audiția lucrărilor : „Suita românească pentru orchestră" și „Simfonia" de Eugen Cuteanu, de un evident și plăcut co-

Scanned with OKEN Scanner

lorit folcloric. Mircea Hoinic este autor al multor piese vocale, pentru copii şi mici lucrări pentru orchestră, ce vădesc înclinaţia compozitorului către obîrşiile muzicii noastre populare, în special ale folclorului bucovinean şi bănăţean. Cea mai realizată ne apare „Divertisment pentru orchestră de coarde" alcătuit din „Cîntec de leagăn", „Colindă", „Cîntec bătrînesc" şi „Ursăreasa", subtil tratate polifonic şi ritmic într-un auster diatonism modal. Un romantism mai ceţos, cu înclinaţii spre meditativ şi tragic se remarcă în simfoniile lui Vasile Ijac, din nefericire prea puţin cunoscute, nu lipsite însă de o nobilă expresivitate, diametral opuse seninătăţii muzicii simfonice a altui compozitor bănăţean : Ion Crişan. Dintre creaţiile simfonice ale lui Aurel Popa reliefăm valorosul „Concert pentru orchestră" cu o tematică de largă respiraţie, în sens neoromantic, dar mai ales cu o măiastră îmbinare de timbre, cu procedee originale şi deosebit de eficiente, analizate pe larg în ciclul de cărţi, sugestiv intitulat : „De la muzica de jazz la muzica simfonică", de fapt primul tratat românesc de orchestraţie ! Cele „Trei jocuri din Ardeal pentru orchestră", „În lumea copiilor" şi „Suita II-a pentru orchestră" — distinsă cu premiul de stat în anul 1952 — de Achim Stoia se bucură de o sinceră apreciere în cadrul concertelor populare, datorită autenticităţii spiritului folcloric şi sugestivei palete orchestrale. Mai coloristic — în sensul pozitiv al noţiunii — ne apare Radu Paladi în viu inspiratele suite : „Fluieraşul fermecat" (1954) şi poetica creaţie „Ciulinii Bărăganului" (1957), ambele excelent instrumentate. Mai dramatic, cu arcade melodice robuste, în sens „brucknerian", ni se prezintă Bogdan Moroianu, în „Simfonia I-a" (1956, revăzută în 1964), construită riguros şi cu o tematică, chiar dacă nu întotdeauna personală, deosebit de clară şi pregnantă, de o noblеţă şi măreţie eroică.

Scanned with OKEN Scanner

Mai amintim în acest context romantic pe Florin Eftimescu (muzici de scenă), Vinicius Grefiens („Schiță rustică" și „Două momente simfonice"), Nicolae Chilf („Ciobanul" și „Dans popular" — două piese simfonice distinse cu mențiunea a II-a la Premiul „George Enescu"), Victor Demian Wilhelm („Simfonia I-a"), Emanuel Elenescu („Variațiuni simfonice", „Jalea Haiducului", „Rapsodie pentru vioară și orchestră", „Uvertură pentru orchestră"), Victor Iusceanu (trei tablouri simfonice), Jodal Gabor („Simfonietta pentru orchestră mică"), Kozma Géza („Spre o viață nouă" și „Tablouri de pe meleagurile Mureșului"), Marcos Albert („Suită din Ardeal" și „Simfonia"), Iuliu Mureșianu („Suita I-a românească pentru orchestră" — premiul al III-lea onorific „George Enescu" — „Suita III-a de dansuri românești pentru orchestră" și „Din viața copiilor", suită pentru orchestră), Matei Socor („Căluțul" și „Sîrba", „Cîntarea României"), Vasile Timiș („Rapsodia pentru orchestră"), Cornel Trăilescu („Suită pentru orchestră"), Iosif Trozner („Simfonia în do major" și „Rapsodia secuiască"), Mauriciu Vescan („Poem eroic") și mulți alții.

În ultima secțiune destinată creației muzicale simfonice a generației post-enesciene vom analiza succint lucrările scrise de Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu și Gheorghe Dumitrescu. Este foarte dificil a încadra acest „triumvirat" în limitele vreunui curent, căci în operele acestor compozitori se remarcă tendința de apropiere în foarte mare măsură de specificul folclorului nostru — fie că este vorba de dans, fie că se raportează totul la cîntecul laic și la melosul bisericesc, încît conținutul general al artei lor ni se înfățișează ca și cînd ar fi fost realizat de un mare „anonim", ducîndu-ne gîndurile spre numele unui Anton Pann, Ion Creangă sau George Coșbuc. Ei au fost perfect conștienți de faptul că popularitatea și calitatea operelor de artă au fost întotdeauna într-un dificil raport. Pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru masele populare o artă bogată şi subtilă este firește mai greu de înţeles decît o artă simplă şi mai puţin evoluată. Dar ar fi o enormă greşeală dacă am crede că marele public, format din oamenii simpli, refuză categoric o artă mai rafinată ! El o acceptă însă nu întotdeauna pentru valoarea ei estetică. Şi iată că fără să vrem ajungem la cele afirmate de Tudor Vianu, adică la noţiunea de „eteronomie a artei" ; cu alte cuvinte arta nu e „pură", căci ea înglobează şi elemente din afara esteticului. Materialul la care apelează artistul este „extra-artistic", în timp ce „prelucrarea" acestui material poate să dobîndească o valoare estetică. [1]

Revenind la lucrările celor trei compozitori mai susamintiţi putem afirma că ele redau cu autenticitate acel ceva al psihicului milenar românesc, cu ajutorul unor mijloace de expresie foarte simple, plastice, fără a exclude însă o concepţie filozofică şi estetică raportate la o esenţă muzicală complexă şi în acest fel ei au obţinut aprecierea favorabilă a unor straturi din ce în ce mai dense de spectatori. Desigur că felul cum se exprimă un compozitor nu poate fi considerat un criteriu de valoare şi nici accesibilitatea nu este „cîntarul estetic" cel mai indicat... Am dori doar ca prin aceste laconice considerente să explicăm tendinţa compozitorilor respectivi de a obţine cu ajutorul unui discurs muzical fără prea multe complicaţii o accesibilitate, o comunicare sufletească directă a artistului cu poporul său.

Paul Constantinescu ne-a lăsat moştenire multe opusuri valoroase, evoluînd de la un modalism mai simplu, diatonic, spre altul mai complex, cromatic, ce are afinităţi cu acela cultivat de Enescu, Bartok, şi Messiaen. În acest sens relevăm o evoluţie lentă — căci

---

[1] Vezi : Florian Potra — „Ecuaţia accesibilităţii artistice" („Scînteia", 3 decembrie 1968).

Scanned with OKEN Scanner

Paul Constantinescu nu a înclinat spre tipul de compozitor care se transformă spectaculos ! — de la „Suita în stil românesc pentru orchestră simfonică" (1930), la „Simfonietta" (1937) şi „Simfonia I-a" (1945 — rev. 1955), de la „Rapsodiile pentru orchestră" — cea de a 2-a ne apare cea mai inspirată — spre dinamicele şi robustele dansuri simfonice („Olteneasca", „Ciobănaşul", „Brîul", „Joc din Oaş", „Sîrbă" şi altele) şi „Simfonia Ploeşteană" (1961). Dar lucrarea care l-a consacrat în domeniul muzicii simfonice propriu-zise rămîne „Concertul pentru orchestră de coarde", unde concepţia sa modală, bazată pe un polimodalism original, de o extremă mobilitate, cu o suculentă melodicitate şi paleta orchestrală bogată, ce nu o dată sugerează timbre ale instrumentelor populare, ca şi arhitectura concisă şi solidă, constituie realele calităţi ale lucrării. Prin această creaţie, admirabilă, Paul Constantinescu a ridicat publicul la înţelegerea sa şi a izbutit să fie cu toate acestea înţeles în toate de el, fapt pe care prea puţini creatori îl înţeleg. Sau cum ar spune Mihai Eminescu : „— Această manoperă minunată de a ridica pe public la sine şi de a fi cu toate acestea înţeles în toate de el au priceput-o într-adevăr prea puţini". Căci, acelaşi poet vizionar recomandă cu luciditate : „— Misiunea artiştilor, a scriitorilor, este de a ridica poporul, dar în acest scop trebuie să se facă înţeleşi de popor. Iar pentru a se face înţeleşi de popor ei trebuie să se inspire din însăşi viaţa, sentimentele şi înţelepciunea acestuia"...

Dintre lucrările lui Ion Dumitrescu amintim cele trei suite pentru orchestră, scrise în anii 1938, 1940 şi 1944 — ultima deosebit de populară mai ales prin acel „andante malinconico", în stil evocator de baladă sau allegretto scherzando", de o vigoare contaminantă. Citäm în acelaşi context „Simfonia I-a în fa major" (1948), luminosul „Preludiu simfonic" (1952) şi dimanica „Simfonietta" în re major (1957). Dacă cu „Simfonia I-a"

Scanned with OKEN Scanner

Ion Dumitrescu a obținut premiul de stat în anul 1949, cu „Simfonietta" el a cucerit premiul Academiei Republicii Socialiste România în anul 1957. Sub aspectul tehnic Ion Dumitrescu preferă un melos mai cantabil, în sensul vocal, încadrat într-un modalism mult mai diatonic, cu o mai pronunțată asimetrie ritmică decît Paul Constantinescu și cu o utilizare în mai mare măsură a instrumentelor de percuție în paleta orchestrală. Ion Dumitrescu a pledat împotriva unei forțate rafinări și alambicări a expresiei în opera de artă și pentru substanțializarea imaginilor muzicale cu un „material" prelucrat după normele măiestriei, creatorul dobîndind în acest fel consensul națiunii întregi. Iată pasul artistului în viziunea sa estetică, spre universalitate și perenitate.

Mai romantic ca temperament ni se prezintă Gheorghe Dumitrescu. Dintre multele sale creații simfonice reliefăm „Poem rustic pentru orchestră" (1939), „Poem vesel pentru orchestră" (1941) — distins cu Premiul al III-lea „George Enescu", (1942), „Poem trist pentru orchestră" (1941), „Poemul amurgului pentru orchestră" (1941) — Premiul al III-lea „George Enescu — 1942, „Suita II-a pentru orchestră" (1943), „Simfonia I-a în la major "(1945) — Premiul I „George Enescu" 1946, „Concertul pentru violoncel și orchestră" (1947), „Simfonia II-a a Republicii" (1962), pentru solist, cor mixt și orchestră, versuri de Nicolae Labiș, „Ogoare înfrățite" (1963), suită simfonică și dramatica creație „Simfonia III-a" (1966—1967). În toate aceste ample lucrări se evidențiază o evoluție interesantă de la un anume colorit neoromantic — unde trăsături ale neoromantismului german se îmbină cu specificul muzicii noastre autohtone, — spre o artă mai originală, de un pregnant colorit folcloric, care în „Simfonia a III-a" — poate cea mai realizată lucrare a sa — înglobează experiențele creatoare mai noi ca politonalitatea și o asperitate polifonico-timbrală, expresivă și dens dramatizată. Ascultînd lucrările sale ne amintim de cele afir-

Scanned with OKEN Scanner

mate de George Călinescu : „Practic, arta pură, fără preocupări morale şi probleme, e un non sens critic"...

Foarte multe lucrări simfonice au fost scrise de către tineri compozitori formaţi în ultimele două decenii. Remarcăm două tendinţe caracteristice : una mai puternic ancorată în tradiţie, în sensul că se utilizează tehnica componistică clasică, îmbogăţită cu noi elemente de limbaj, contemporan, alta foarte depărtată de concepţia creatoare a marilor clasici, în sensul renunţării la tematica cantabilă, la tonalitate, la construcţia bazată pe reprize, în schimb se tinde spre atonalitate, o construcţie fără reprize, înlocuite pe principiul variaţiei continuie a structurilor, la care se adaugă o utilizare intensă a unei originale varietăţi ritmico-timbrale, cu accentul pus adesea pe instrumentele de percuţie. Mai întîlnim şi un compromis între cele două extreme, cu rezultate finale de multe ori convingătoare. Desigur că şi în această ramură a muzicii simfonice, trebuie avut în vedere faptul că, nu atît, „cum se scrie" ci „ce se scrie", va trebui luat în considerare în ultima instanţă. Iar dincolo de aceste ramificaţii stilistice se profilează o creaţie a tinerilor compozitori, care reflectă mai direct sau mai indirect, însă aproape întotdeauna în chip expresiv, ceea ce în termen general numim „spiritualitatea românească"...

Şi acum o succintă analiză a compozitorilor mai tradiţionalişti... [1]

Muzica simfonică a lui Dumitru Bughici se caracterizează prin forţa ei dramatică, amintind nu o dată de specificul teatrului muzical, bine construită şi eficient instrumentală. Primele lucrări sînt oarecum tributare clasicismului muzicii ruse („Evocare" — 1956, „Simfonietta tinereţii" — 1958, „Filimon Sîrbu" — 1959,

[1] A nu se interpreta „tradiţionalism" cu „rămînere în urmă" sau „academism" ! Faurè este un „tradiţionalist" şi ce esenţă sublimă conţine muzica sa !

Scanned with OKEN Scanner

„Simfonia-poem" — 1961,) ca în ultimele lucrări, scrise după 1966, să se evidenţieze şi mijloace mai noi, tipice neoclasicismului muzical din perioada interbelică, iar în această privinţă creaţii ca „Simfonia a III-a" (Ecouri de jazz") şi impresionanta lucrare „Dialoguri dramatice" constituie exemple semnificative. Un romantism generos se desprinde din cele două simfonii ale lui Valentin Gheorghiu şi un lirism delicat, de contingenţă post-enesciană, din suita „Amintiri din copilărie", inspirate din operele lui Ion Creangă. Pline de vigoare ni se înfăţişează „Dans dobrogean" de Ştefan Mangoianu şi „Suita pentru orchestră" de Cornel Trăilescu, reliefînd culori senine şi odihnitoare. O expresie ardelenească, în sensul unei „poezii mai aspre a pămîntului"... se distinge în multe piese simfonice de Carmen Petra Basacopol, cum sînt : „Simfonia I-a" (1955), Suita „Ţara de piatră" (1959) şi „Triptic simfonic" (1962). O preţuire sinceră mai cu seamă pentru logica construcţiei şi instrumentaţia, întotdeauna perfect echilibrată, cu contraste binevenite, în ciuda economiei de mijloace, ce defineşte în general tehnica componistică a autoarei.

Muzica simfonică a lui Pascal Bentoiu inaugurează o linie a creatorilor „centrişti", adică aceia care încearcă — şi în general izbutesc ! — să obţină o tainică fuziune între „vechi" şi „nou", fără ostentaţie, sau cu alte cuvinte, o mai judicioasă întrepătrundere între mult discutatele noţiuni estetice de „tradiţie" şi „inovaţie". „Suita ardelenească" pentru orchestră (1955) relevă o bună cunoaştere a ritmurilor dansante din folclorul românesc. „Luceafărul" şi „Bucureşti 1959" — prima, un excelent poem simfonic, cea de a doua un inspirat triptic simfonic — ne demonstrează că se poate continua creator — şi nu epigonic ! — perioada tîrzie enesciană. Iar „Simfonia I-a" traduce în fapte sensul frazei, în virtutea căruia „nu înnoirea mijloacelor se situează pe prim-plan, ci înnoirea expresiei însăşi"... Căci nu puţine sînt operele concepute cu mijloacele

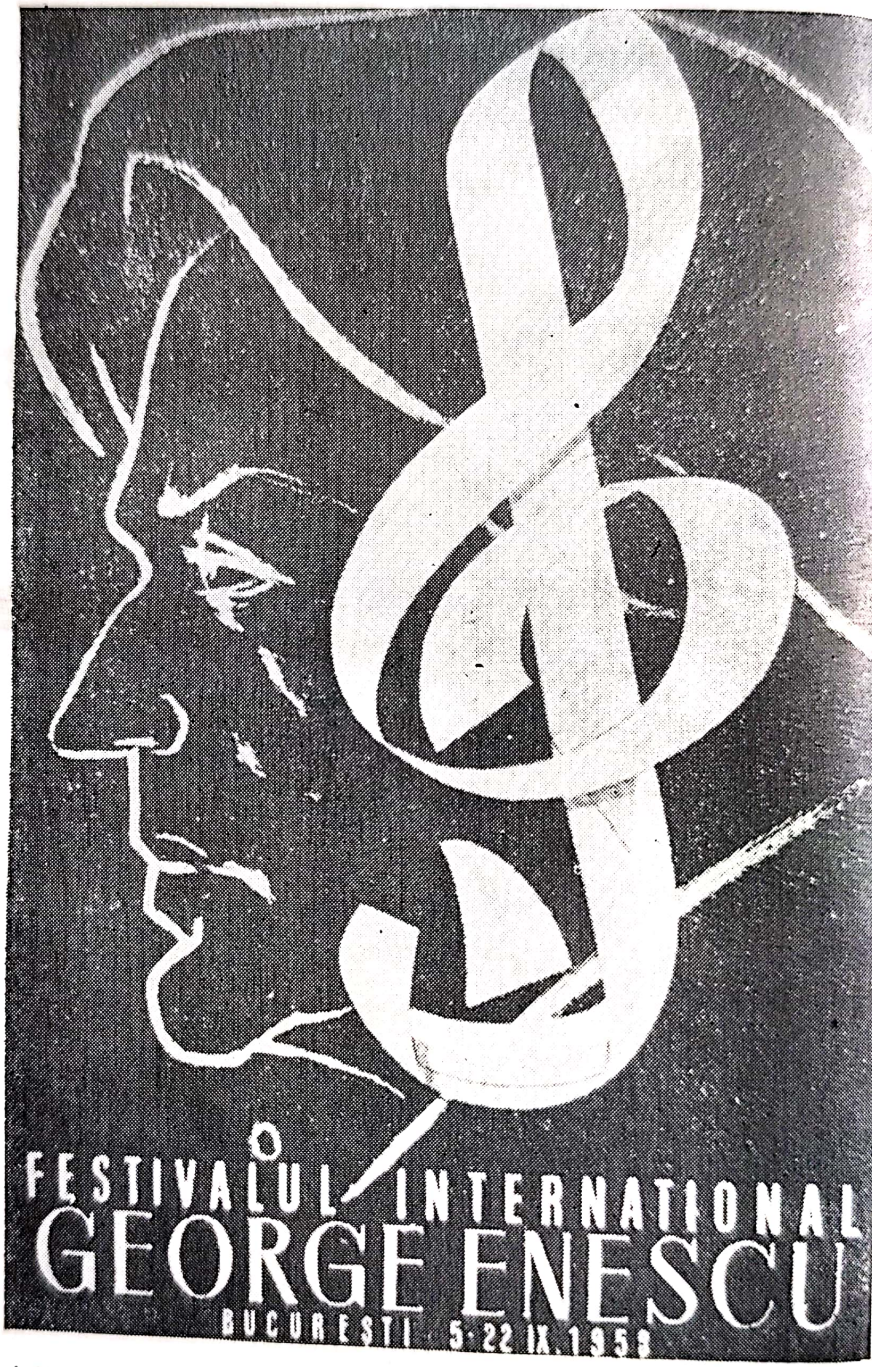
Scanned with OKEN Scanner

noi dar... rezultatul final este... „o expresie vetustă" ! Aceleaşi consideraţii sînt valabile şi pentru muzica simfonică a lui Theodor Grigoriu, cu precizarea că acesta înclină în mai mare măsură spre un climat de un lirism intim. Dacă „Variaţiunile simfonice pe un cîntec de Anton Pann (1955), „Simfonia cantabile" (1951) şi „Suita teatrală" (1959) se apropie în oarecare măsură de arta simfonică a compozitorilor din generaţia lui Paul Constantinescu, „Omagiu lui Enescu" (1960) şi „Vis cosmic" (1959) ni se înfăţişează ca fiind unele dintre cele mai inspirate creaţii scrise în spirit „post-enescian", cu o densă substanţă muzicală. Un sentiment tragic străbate cele 5 simfonii ale lui Wilhelm Georg Berger, ca şi alte piese simfonice : „Variaţiuni şi dublă fugă pentru orchestră" (1957) şi „Variaţiuni simfonice" (1961). În această artă se remarcă atît filiaţii enesciene, cît şi ramificaţiile muzicii unui Reger sau Hindemith, toate reunite cu măiestria unui autentic polifonist şi viguros arhitect, într-un stil unitar, cu un specific meditativ, de o sensibilitate nordică. Solar, meridional prin excelenţă şi mai cu seamă colorist, în sensul neoimpresionist, Dumitru Capoianu a dat la iveală robusta creaţie „Suita II-a pentru orchestră" (1954), popularul „Divertisment pentru orchestră de coarde şi două clarinete" (1956) — ce a dobîndit premiul al III-lea la concursul Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Moscova, din 1957 şi Premiul de Stat în 1962 — şi agreabilele „Variaţiuni cinematografice" (1966—1967), unde ecouri ale muzicii de jazz se impun convingător, mai ales în final. German de naţionalitate, Walter Mihai Klepper relevă în muzica sa simfonică o transparenţă şi un subtil colorit, de o esenţă latină, cu un apreciabil simţ al proporţiilor, în lucrări cum sînt dramatica „Simfonie" (1958) şi viu coloratele suite „Impresii din Reşiţa" (1962) şi „Divertisment pentru coarde şi timpani" (1963). Punctul culminant al creaţiei sale îl constituie „Concertul pentru suflători şi percuţie", cu un limbaj mult mai

Scanned with OKEN Scanner

Ateneul Român

Scanned with OKEN Scanner



Afișul primului festival internațional „George Enescu"

evoluat. O meditație sobră, ascetică, cu o măiastră suprapunere a liniilor polifonice se remarcă în „Simfonia" lui Nicolae Beloiu, o muzică care izbutește să mențină coordonatele de bază ale artei autentice : interiorizare și vibrație umană. O artă similară, austeră, poate fi etichetată și muzica simfonică a compozitoarei Myriam Marbé („Piesă lirică" — 1959 și „Divertisment pentru coarde și suflători de alamă" — 1961) sau a lui Andreas Porfetye („Simfonia în sol major" — 1955 — și „Simfonia serenata" — 1964). O expresivă prelucrare a folclorului românesc și maghiar din Ardeal, prin intermediul unei tehnici componistice din care nu lipsesc elemente înnoitoare, poate fi observată în muzica simfonică a lui Zoltan Aladar („Divertimento" — 1952, „Uvertura" — 1955, „Dansurile din Conrund" — 1957 și „Simfonia I-a" — 1960, distinsă cu premiul „George Enescu" al Academiei R.S.R.) și a altui tînăr compozitor transilvănean, Adalbert Winkler (citățm cu precădere Imagini Hunedorene" (1961) din care se evidențiază poeticul tablou „Castelul huniazilor"...). Dacă „Simfonia I-a" de Csiki Boldijar, se înscrie într-o orbită neoromantică și este realizată cu o bună cunoaștere a formei și procedeelor polifonice, cele „Două schițe simfonice" ale sale, ni se înfățișează ca fiind mai personale, preluînd în mod creator, original, artificii specifice pentru concepția componistică a școlii moderne vieneze — ne referim în special la Alban Berg. Dintre lucrările Feliciei Donceanu citățm poemul simfonic „Meșterul Manole" și poemul simfonic „Piatra Craiului", ambele de o fină muzicalitate, un fel de lieduri instrumentale cu melodii de amplă respirație și o nobilă expresivitate, eficient orchestrate. Deși mai puțin reprezentativă sub aspect stilistic, pentru autorul ei, „Simfonietta" în do major de Sergiu Sarchizov pentru orchestră de coarde — 1956 — se impune prin meșteșugul stăpînit cu fermitate. Lucrările simfonice ale unor compozitori foarte tineri, ca Anton Zeman („Sim-

Scanned with OKEN Scanner

fonia I-a") şi mai ales Grigore Nica („Simfonia I-a") merită a fi luate în consideraţie pentru muzica avîntată, dinamică, la primul mai apropiată de neoclasicismul contemporan occidental, la cel de al 2-lea de o originală şi complexă gîndire polifonică şi modală, cu o substanţă melodică bine nutrită armonic şi timbral. Aceleaşi frumoase cuvinte se pot spune şi despre lucrările simfonice ale unui alt talent promiţător : Vasile Spătărelu.

Mai aparte ne apare evoluţia componistică a lui Dan Constantinescu, în sensul că în ramura muzicii camerale pledează pentru o muzică structuralistă, în timp ce în piesele simfonice propriu-zise autorul rămîne mai apropiat de tradiţia şcolii româneşti din perioada interbelică. Cu toate acestea „Divertisment în stil clasic pentru orchestră de coarde" (1954) şi mai ales poemul simfonic „Toma Alimoş" (1955), urmat de creaţiile mai sobre şi reţinute ca sentiment — „Uvertura pentru orchestră" (1956), „Partită pentru orchestră" (1957), reprezintă reale contribuţii la îmbogăţirea repertoriului în genul respectiv.

În multe lucrări, elementele de folclor au fost integrate în structuri mai mult sau mai puţin determinate cu stricteţe şi în care autorii izbutesc să capteze unele aspecte specifice într-o viziune nouă, a zilelor noastre. Se utilizează sisteme moderne de scriitură, legate de foarte multe elemente timbrale şi ritmice, adesea atrăgătoare. În cazul lui Liviu Glodeanu, dinamica piesă „Mişcarea simfonică" (1961) şi mai ales inspiratul ciclu de „Studii simfonice" (1966—1967) demonstrează cu claritate aceste orientări, dublate de vigurosul şi autenticul talent al tînărului compozitor. Dacă Liviu Glodeanu este mai robust în asemenea opusuri, Alexandru Hrisanide înclină spre mai mult lirism şi o paletă timbrală policromă, de mare efect, nu însă în dauna profunzimii conţinutului de idei şi sentimente, iar în această privinţă ne referim la lucrările „Poem pentru

Scanned with OKEN Scanner

orchestră" (1959), „Passacaglia" pentru orchestră mare" (1959), „Concert pentru orchestră" (1964) şi mai ales poemul simfonic „Ad perpetuam rei memoriam", dedicat eroilor de la Mărăşeşti. Cu noi sensuri reia procedeele stereofoniei Renascentiste Mircea Istrate în complexa şi dramatica creaţie, „Concert stereofonic pentru orchestră de coarde", o lucrare în care tehnica serială este respectată cu stricteţe. Dar cel mai interesant în îmbinarea structurilor — cînd cu rigurozitatea unui matematician, cînd prin intermediul procedeelor aleatorice — ne apare Ştefan Niculescu în lucrările „Simfonii pentru 15 solişti", „Heteromorfii" şi „Formanţi". Aceste creaţii se disting nu numai prin măiestria cu care compozitorul conduce discursul muzical ci şi prin conţinutul dens, în ciuda unei anume austerităţi şi interiorizări a sentimentului. Mai accesibilă în acest context ni se înfăţişează muzica lui Tiberiu Olah, cînd foarte dinamică şi viguroasă, cu o admirabilă valorificare a ritmurilor primitive cu ajutorul instrumentelor de percuţie, cînd lirică, nostalgică şi visătoare, legată tainic de o poezie sublimă, evidenţiind melodii transformate subtil în penetrante „fascicole sonore", în lucrări deosebit de inspirate cum sînt „Coloana infinită", „Poarta sărutului", „Studiu pentru spaţiu şi ritm" şi altele. Adrian Raţiu a obţinut reale succese prin muzica sa realizată cu un modalism larg cromatic ; amintim senina sa „Simfonie" şi în egală măsură „Diptic" pentru orchestră", o lucrare mai cerebrală şi de o expresie dură. Afinităţi cu această muzică are şi Anatol Vieru, care a evoluat de la neoclasicismul din „Suita în stil vechi pentru orchestră" — lucrare scrisă în 1946 şi distinsă cu menţiunea a II-a a premiului de compoziţie „George Enescu" — la popularul „Concert pentru orchestră" (1955), cu o expresivă tematică modală, adesea cromatizată. Cea mai realizată creaţie simfonică a lui Anatol Vieru este „Ode", în care corelaţia înţeleaptă dintre muzică şi matematică, pe de o parte, dintre

Scanned with OKEN Scanner

organizarea foarte severă şi o disciplină a libertăţii, pe de altă parte, ca şi preluarea creatoare a multiplelor procedee ritmice, timbrale şi arhitecturale ale muzicii de după cel de al 2-lea război mondial, sînt foarte armonios contopite într-un tot unitar, ce imprimă artei compozitorului echilibru, o măreţie, o luminozitate puternică şi o densitate olimpiană, în sensul tragediei antice. Noile mijloace de expresie — tehnica neoserială şi neomodală — îmbinate cu specificul autohton şi tonul confesional al ultimei perioade enesciene creează un stil foarte original în muzica simfonică a lui Cornel Ţăranu. „Simfonia" (1957) conţine nuanţe neoromantice ; piesa „Secvenţe" (1961) ne indică noul său drum, izvorînd din arta zilelor de azi şi relevă un sentiment tragic, iar „Simfonia Brevis" (1963) ne farmecă prin dualismul convingător pe care-l prezintă — un lirism extatic şi o duritate ardelenească, ce ne aminteşte de arta populară din Ţara Moţilor. „Simetrii", „Incantaţii" şi multe alte poeme concise, netezesc drumul ascendent al unui autentic spirit creator, care preferă modei un real spirit contemporan, o adevărată înnoire a expresiei, o noblеţe şi o profunzime şi ceea ce este foarte important : „să fie el însuşi" ! În muzica simfonică a lui Aurel Stroe se evidenţiază la început influenţele unor clasici ai artei componistice din zilele noastre — Strawinsky, Hindemith, Bartok — în lucrări excelent realizate şi expresive ca : „Simfonia", „Burlescă" şi dinamicul „Concert pentru orchestră de coarde". O dată cu integrarea în discursul său muzical a unor complexităţi polimodale şi asimetrii ritmice, în mod paradoxal, stilul său evoluează spre o extremă simplitate şi austeritate instrumentală, de o expresie ascetică, aproape nudă, deosebit de pregnantă şi cu totul originală. Ne referim din acest punct de vedere la „Arcade", „Laude I", „Laude II" — la care se adaugă şi corelaţia dintre muzică şi matematică. Redăm un fragment din-

Scanned with OKEN Scanner

tr-un interviu al compozitorului, pentru a avea o imagine mai clară asupra orientării sale :

„...Eu cred că ar trebui găsite acele modele matematice care să convină anumitor structuri fundamentale, ale lumii sunetelor. Cred că nu orice model aplicat, oricum, duce la rezultatele dorite"...

„În ceea ce mă privește, colaborez cu matematicienii bucureșteni, în special în problemele lucrului cu mașinile de calcul (este mai important pentru compozitor să colaboreze cu matematicieni, decît să-și asume el întreaga răspundere a stăpînirii, atît a matematicii cît și a muzicii). Cred că este important, acum, să se găsească un limbaj comun, vorbit deopotrivă de matematician, muzician, de logician. Apropo de accesibilitate : eu îmi pun problema mai altfel, deși deseori, mă întîlnesc cu gîndirea lui Xenakis. Iată ce cred eu : dacă studiem atent fundamentele logice ale procesului de compoziție, dacă stăpînim anumite legi de percepere ale materialului sonor, problema accesibilității este, în linii mari, rezolvată. Mai rămîne aspectul ei istoric și social, adică problema ca mai mulți oameni să ajungă la nivelul de a putea înregistra fenomenul sonor și semnificația sa. Bineînțeles, aceste studii sînt dificile și vor da rezultate mult mai tîrziu." [1]

În același climat ni se prezintă compozitori ca Mihai Celarianu, Octav Nemescu și Lucian Metianu. Semnificative ni se înfățișează caracterizările oferite de un remarcabil muzicolog, Radu Stan, raportate direct la concepția componistică a acestor trei foarte dotați tineri compozitori :

„Mihai Mitrea Celarianu esențializează cantitatea de informații într-un limbaj dens în semnificații («Cîntecul stelelor») construind apoi formule aforistice care pot fi

---

[1] Octav Nemescu : ...„Cu Aurel Stroe despre muzică, matematică și despre multe altele", „România Literară", 5 decembrie 1968.

preluate de interpret la alegere, fie ca versiune («Glosă»), fie chiar în articularea pe care o doreşte («Colind»)... Ceea ce fundamentează stilul compoziţiei actuale a lui Octav Nemescu («Cercuri», «Plurisens»), sugerînd grafic stări şi acţiuni generale, este încrederea totală în muzicalitatea şi cultura interpretului şi dorinţa de a-i stimula dezvoltarea artistică — istoric vorbind, ceva ce a avut tot atît de mult credit şi în alte momente din trecut. Trecerea de la procedee de extremă libertate pentru interpret reprezintă saltul dialectic pe care Nemescu l-a săvîrşit după compoziţii de maximă rigoare ca «Invenţiuni» şi «Triunghi»... Folosirea consecventă a matricelor preluate din alte domenii constituie tehnica de lucru originală a lui Lucian Meţianu, avînd ca efect o reformulare surprinzătoare a elementelor de origină clasică («Echo», «Ergodica»)... [1]

Dintre cei mai tineri compozitori citäm pe George Draga, autorul unei dramatice „Simfonii — Triptic", („Passacaglia", „Toccata" şi „Fugă") străbătută de dense linii polifonice, conduse cu măiestrie, Dan Voiculescu, autorul „Simfoniei ostinato", cu preocupări similare, dar cu înclinaţii mai evidente spre coloritul timbral meridional, realizat cu sensibilitate şi fior poetic, Eugen Wendel, mai sobru, cu un mai accentuat simţ al proporţiilor şi conciziunii în exprimare, Ştefan Zorzor, care a scris un „Concert pentru orchestră", unde se detaşează o sublimă parte lentă, contrastantă total faţă de luminozitatea unei laconice piese, intitulată „Muzică festivă", Nicolae Brînduşi, plin de fantezie în viu coloratele piese pentru orchestră — care a scris multe noi creaţii, foarte inspirate — ce ar merita atenţia dirijorilor şi orchestrelor noastre ! — Corneliu Cezar, de un real simţ dramatic şi în acelaşi timp cu o rafinată paletă orchestrală în piesa „Cronica", Mihai Moldo-

[1] Radu Stan — „Avangardă", România Literară, 28 noiembrie 1968.

Scanned with OKEN Scanner

van, care îmbină în creaţiile sale simfonice vigoarea artei folclorice din Ţara Moţilor, cu lirismul doinit, fără a renunţa la o tematică foarte originală, pregnantă, cu un colorit modal, cromatic, Remus Georgescu, convingător în vigurosul „Concert pentru orchestră", foarte bine construit, Corneliu Dan Georgescu, sclipitor şi maestru în ale instrumentaţiei şi plin de optimism în „Jocuri maramureşene", Irina Odăgescu, în inspirata piesă „Noapte de August" şi mulţi alţii.

O sensibilitate aparte, relevă Theodor Drăgănescu — „Concert pentru orchestră", „Divertisment pentru orchestră", „Preludiu simfonic", „Cantată de iarnă", „Lieduri pe versuri de Eminescu" — creator de muzică meditativă, profundă, de un modalism larg cromatic, personal, cu un discret colorit autohton.

„În acest domeniu, unde inovaţia găseşte cîmpuri fertile, în mod firesc, nu toate strădaniile sînt încununate de aceleaşi rezultate. Uneori se constată o înţelegere îngustă a rolului inovaţiilor prin preluarea mecanică a unor procedee de ultimă oră, fapt care prejudiciază definirii propriei personalităţi. Alte ori, folosirea necreatoare a soluţiilor preluate atenuează sau anihilează efortul necesar propriilor investigaţii.

Dar numărul ridicat de reuşite în zona muzicii simfonice şi remarcabila diversitate de genuri şi stiluri fac din acest domeniu specific gîndirii muzicale contemporane un teren în care sămînţa aruncată are toate şansele să germineze." [1]

---

[1] „Raportul Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România" la Adunarea generală a Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 11—13 dec. 1968.

Scanned with OKEN Scanner

CONCERTUL INSTRUMENTAL

Ca şi muzica simfonică propriu-zisă, concertul instrumental românesc a cunoscut o dezvoltare timidă în secolul trecut. Cu alte cuvinte ne referim la lipsa unor orchestre de prestigiu cu o activitate regulată, precum şi a unor dirijori şi solişti foarte bine pregătiţi, iar la toate acestea se adăugau şi respectivele probleme financiare, probleme ce se puneau în mai mică măsură în ramurile muzicii corale şi de cameră. Dintre creaţiile concertante scrise de compozitorii înaintaşi citäm cu precădere „Concertul pentru violină şi orchestră" de Eduard Caudella, scris în 1913 şi cele trei concerte pentru violoncel şi orchestră ale lui Constantin Dimitrescu — în „la major", „si minor" şi „re minor" (editate la Leipzig, Litografia W. Benicke, sub formă de reducţie pentru cello şi pian).

Compozitorii din generaţia enesciană contribuie substanţial la dezvoltarea acestui gen, oferindu-ne multe lucrări pe care le ascultăm cu plăcere şi în zilele noastre, înscriindu-se în repertoriul permanent al multor solişti din ţară şi străinătate.

„Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră" de George Enescu — op. 8, scrisă în 1901 şi tipărită la Paris, la Ed. Enoch, — marchează indiscutabil un serios pas înainte în acest sens. Fără a fi opusul cel mai reprezentativ al marelui clasic al muzicii noastre, „Sim-

Scanned with OKEN Scanner

fonia concertantă" se caracterizează prin noblețea melodică, de o amplă respirație, unde se îmbină subtil elemente stilistice ale neoromantismului francez, cu altele mult transfigurate, tipice folclorului nostru. Armonia, polifonia și orchestrația sînt bogate, eficient valorificate, iar instrumentistul solist este pus la grele încercări de ordin tehnic, fără a aluneca niciodată însă spre o virtuozitate exterioară. Compozitorul obține planuri largi, organizate decorativ. Căldura cromatică se ridică de la tonalitățile generale stinse și se împlinește prin adaosul accentelor luminoase, iar în secțiunea mediană se distinge și o nuanță dramatică. În concluzie, unitatea stilistică a creației artistice a lui George Enescu confirmă o limpezime a ideilor expuse și o atitudine neoromantică față de limbaj, impregnată în același timp de un puternic umanism.

Pe o orbită estetică similară, dar cu un mai accentuat colorit folcloric românesc, se înscrie „Rapsodia concertantă pentru vioară și orchestră" de Stan Golestan, terminată în anul 1920 și tipărită la Viena la „Universal Edition", în anul 1927. O etapă superioară o reprezintă o altă lucrare a sa de acest gen : „Concertul românesc pentru vioară și orchestră" scris în anul 1934 și tipărit în același an la Paris, la Editura Salabert. Tot în acest context se cer amintite alte două creații luminoase și foarte bine realizate sub aspectul arhitectural : „Concerto moldave pentru violoncel și orchestră" și „Concertul carpatic pentru pian și orchestră", scris în 1945 și tipărit la Paris la Editura C. P. Olivet. În muzica noastră românească, numele lui Stan Golestan poate fi trecut fără exagerare în grupul acelora care, pe vechile straturi ale creației autohtone și în confluență cu simțirea modernă, au înălțat lujerii albi ai lirismului lor... Nefiind un fondator de școală și nici un talent impresionant, Stan Golestan se impune totuși prin frumusețea și „parfumul de crini" al limbajului său muzical, ca un veritabil artist !

Scanned with OKEN Scanner

Din piesele concertante de Dimitrie Cuclin amintim mai ales un concert pentru „clarinet şi orchestră" şi un fel de simfonie concertantă pentru vioară şi orchestră, foarte dificile din punctul de vedere al virtuosului, totuşi discursul muzical se menţine în limitele unei expresii sobre, chiar austere în unele pagini. Mai cantabil şi mai direct ni se prezintă „Poemul pentru vioară şi orchestră" de Constantin C. Nottara, lucrare scrisă în anul 1920 şi distinsă cu premiul I „George Enescu" în anul 1931. Mai sever sub aspectul construcţiei, în sensul apropierii de tradiţia clasică a genului, ni se înfăţişează al său „Concert pentru violină şi orchestră" terminat în anul 1950, — de altfel printre ultimele lucrări ale autorului, scrise cu puţin înainte de a muri (19 ianuarie 1951). În lirismul cald al acestor compoziţii străbat şi ecouri ale muzicii franceze ; dar ele ne amintesc cu discreţie şi de o poezie a dorului, totul profilîndu-se într-un vers al cerului şi al pămîntului, absorbit de vraja misterului existenţial şi de gustul locurilor natale, în vibrări triste şi în cîntece înflorite din lutul străbun. Afinităţi cu această muzică „franco-română" are şi George Enacovici în „Poema pentru vioară şi orchestră" (op. 12, 1920) şi în „Concertul pentru vioară şi orchestră" (op. 33, 1956), ambele de o melodică generoasă, nelipsită de culoare vie, prospeţime intelectuală şi o certă expresivitate.

Concerte incadrabile în „neoclasicismul românesc" au scris mai mulţi compozitori ; amintim pe Filip Lazăr, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Constantin Bobescu şi alţii. La toţi se remarcă o reală emancipare de sub influenţele muzicii franceze, un mai pronunţat simţ al echilibrului şi o înclinaţie spre economia de mijloace de expresie valorificate. Filip Lazăr a excelat în această privinţă în „Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră" (1934) şi în „Concertul nr. 4" — „Concerto di camera" — pentru baterie şi 12 instrumente (op. 24, 1934), una dintre ultimele sale creaţii, alături de acel

Scanned with OKEN Scanner

expresiv „Trio pentru oboi, clarinet și fagot" (1934). În toate acestea se remarcă o eleganță a stilului, dar și o îndepărtare de citatul folcloric, iar sub acest raport cuvintele sale ne apar semnificative :

„Orice artist are datoria de a merge de la particular la general, și de a descoperi «patria mamă» în micul colț de pământ care este al său. Dacă nu mai privesc cu multă bunăvoință suita mea „valahă" pentru orchestră, suita mea pentru pian sau sonata mea, aceasta nu din cauză că vreau să-mi trădez sau să-mi reneg scumpa mea Românie natală ; nu te vindeci nici de copilăria ta, nici de patria ta. Este numai fiindcă tind din toate puterile spre o muzică mai puțin pitorească, spre o muzică pur „muzicală". [1]

Chiar dacă păcătuiește printr-un excesiv „rapsodism", „Concertul pentru pian și orchestră" de Sabin Drăgoi (1941) cucerește prin noblețea și expresivitatea puternică, îndeosebi a temelor lente, ce-l definesc pe creator ca un poet sensibil al înălțimilor de gînd și de simțire...

Deosebit de accesibil ni se prezintă „Concertul pentru vioară și orchestră" de Constantin Bobescu (1954), mai puțin închegat în ceea ce privește forma și mai impur stilistic, dar foarte bine realizat din punctul de vedere al scriiturii violonistice.

Un stil foarte original și o perfectă fuziune între discursul muzical al orchestrei și cel al instrumentistului solist se relevă în piesele cu caracter concertant de Mihail Andricu. Primele au un colorit senin, pastoral, ca și poezia unui St. O. Iosif sau Octavian Goga, ne referim la „Poema pentru pian și orchestră" (op. 1, 1922, distinsă cu premiul al II-lea „George Enescu" în 1923), și la meditativul „Poem pentru violoncel și orchestră" (op. 33, 1944).

---

[1] Apărut în „Guide du Concert et du Disque", noiembrie 1936 ; vezi și V. Tomescu, „Filip Lazăr", Buc., E. M., 1963, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

Limbajul devine mult mai complex — prin includerea elementelor polimodale şi politonale, ca şi prin îmbinarea rafinată a timbrelor pure — în creaţiile „Concert pentru violoncel şi orchestră" (op. 94, 1961) şi mai ales în „Concert pentru violină şi orchestră" (op. 93, 1960), indiscutabil un punct culminant în muzica concertantă românească din zilele noastre ! Îndeosebi primele două părţi impresionează puternic şi parcă avem impresia că se situează undeva foarte aproape de hotarul care desparte „fiinţa" de „nefiinţă", iar tonurile elegiace emană o „muzică stelară" a unui însetat de absolut.

Doi compozitori din generaţia enesciană au evidenţiat în lucrările lor concertante elementele tehnicii seriale, cu pregnante nuanţe expresioniste : Ludovic Feldman şi Marcel Mihalovici. Opusurile lui Ludovic Feldman evoluează de la un limbaj mai „folcloric" („Poem concertant pentru vioară şi orchestră" — 1951, „Concert pentru flaut şi orchestră de cameră" — 1952, „Balada pentru vioară şi orchestră" — 1952, distinsă cu premiul de stat în acelaşi an), la altele mai sumbre de un evident conţinut tragic, zguduitor şi impresionant pînă la lacrimi, redînd o pronunţată stare de angoasă, („Concert pentru cello şi orchestră de cameră" — 1960, „Impresii pentru patru instrumente" — 1967, inspirate de versurile poetei Mariana Dumitrescu).

Dintre creaţiile concertante ale lui Marcel Mihalovici reliefăm „Toccata pentru pian şi orchestră" (1938, revizuită în 1949) — tipărită la Paris Ed. Heugel, 1949, — redată expresiv într-un concert al Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti de soţia sa Monique Haas şi dirijorul Mircea Basarab şi „neoclasicul" opus, „Concert pentru vioară şi orchestră" (1930) — Paris Ed. Max Eschig (1930). „Deşi în creaţia lui Marcel Mihalovici, ca de altfel şi în aceea a altor compozitori contempo-

Scanned with OKEN Scanner

rani, elementul constructiv deține un rol important, în cazul lui, acesta nu devine niciodată un scop în sine, ci constituie doar un mijloc de a da o organică coeziune elementelor componente ale limbajului său muzical, prin care este exprimat un conținut emoțional variat, liric în esența sa." [1]

Foarte multe compoziții de un caracter concertant au fost realizate de autorii din generația post-enesciană. Unii dintre ei preferă o simplitate a limbajului, cu un evident colorit folcloric, inseparabil legat de tehnica componistică a romantismului din secolul trecut. Amintim în această constelație de opusuri foarte accesibile, pastorale, plăcute, liniștitoare, „Concertul românesc pentru pian și orchestră în si minor" de Iuliu Mureșianu, scris în anul 1939 și distins cu premiul al II-lea „George Enescu" în anul următor, și alte trei concerte nelipsite de o notă originală în ceea ce privește îmbinarea de timbruri : „Concertino pentru corn și orchestră în do major" (1953), „Concertul pentru fagot și orchestră în si minor" (1953) și „Concertul pentru trompetă și orchestră în si bemol major" (1955). Prin acest triptic concertant, Iuliu Mureșianu dovedește necesitatea de a se scrie și concerte pentru instrumentele de suflat, ramură în care compozitorii din generația enesciană nu s-au afirmat aproape de loc ! Era firesc ca Eugen Cuteanu — în același timp compozitor și valoros profesor de vioară — să dea la iveală piese pentru acest nobil instrument... el ne-a lăsat două inspirate lucrări : „Variațiuni pentru vioară și orchestră" (1931) și „Concert pentru vioară și orchestră" (1951). Într-un stil similar cu cei doi compozitori amintiți și-a conceput Nicolae Buicliu „Concertul pentru pian și orchestră", scris în anul 1958,

---

[1] Zeno Vancea : „Creația muzicală românească — Sec. XIX—XX" ; Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Buc., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Hoinic lucrările concertante pentru flaut şi violoncel, Emanoil Elenescu, populara „Rapsodie pentru violină şi orchestră" scrisă în anul 1937 şi distinsă cu premiul al III-lea „George Enescu" în anul 1938 şi dinamica „Burlescă pentru pian şi orchestră", scrisă în anul 1956 şi excelent interpretată de Alexandru Sumski, Matei Socor, deosebit accesibilul său „Concert pentru violină şi orchestră" (1955), Mircea Chiriac, „Poemul pentru violină şi orchestră" (1953) foarte eficient realizat sub raportul scriiturii violonistice, Hilda Jerea, „Concertul pentru pian şi orchestră" scris în 1946 şi distins cu premiul al II-lea „George Enescu", cu elevate pagini de autentic lirism, Tudor Jarda, „Concertul pentru flaut şi orchestră" (1952) cu un plăcut colorit pastoral, Paul Jelescu, „Poemul pentru cello şi orchestră" (1950) în care străbate acel ceva din eleganţa stilului lui Gabriel Fauré, fără a şterbi însă personalitatea compozitorului român, datorită coloritului folcloric păstrat pe parcursul discursului muzical cu discreţie, Nicolae Brînzeu, „Simfonia concertantă pentru pian şi orchestră" (1960), plină de prospeţime melodică, Gheorghe Dumitrescu „Concertul pentru cello şi orchestră" (1947), care anunţă pregnant stilul dramatic al muzicii sale vocal-simfonice şi Florin Eftimescu, „Poemul pentru cello şi orchestră".

Un nobil neoclasicism, legat de unele elemente de limbaj tipice pentru un Hindemith, Igor Strawinsky din perioada medie, Honegger, Prokofief, Milhaud, Petrassi şi alţi compozitori afirmaţi în perioada interbelică, defineşte muzica concertantă a unor creatori foarte reprezentativi pentru această orientare. Amintim pe Mircea Basarab, autorul popularului „Concert pentru vioară şi orchestră" (1952), din care se detaşează meditativa parte mediană şi atrage în general atenţia fantezia instrumentală foarte bogată, eficientă în adevăratul sens al cuvîntului şi al austerului „Concert pentru oboi şi orchestră" (1960), mai evoluat sub aspectul armonic,

Scanned with OKEN Scanner

dar mai puţin spontan şi accesibil. O convingătoare sinteză între neoclasicismul italian interbelic reprezentat prin autori ca Respighi, Petrassi, Malipiero, Dallapicola şi elemente foarte caracteristice folclorului nostru, a obţinut Sigismund Toduţă în „Concertul pentru pian şi orchestră", scris în 1943, cu o expresie interiorizată. Într-un itinerar sonor asemănător în ceea ce priveşte orientarea spre polifonia renascentistă, barocă, neorenascentistă şi neobarocă italiană, dar deosebit prin integrarea unor elemente dodecafonice, se înscriu şi piesele concertante ale lui Roman Vlad. Între 1954—1955 el compune „Variozioni concertanti per piano forte e orchestra", avînd la bază celebra serie de 12 sunete din „Don Giovanni" de Mozart. Lucrarea îmbină convingător elemente neoclasice cu noile mijloace valorificate de Arnold Schönberg, într-un stil bine cristalizat, cu multe momente de tensiune, de un real şi expresiv dramatism. Mai apropiată de stilul postimpresionist al muzicii franceze se situează piesa concertantă pentru harpă şi orchestră, plină de culori vii şi sonorităţi plăcute. Cea mai realizată piesă a sa din acest domeniu rămîne o altă lucrare concertantă, de data aceasta concepută pentru chitară şi orchestră. Străbat elemente de limbaj mai evoluat — neoseriale, fascicole sonore, organizări structurale, efecte instrumentale mai puţin obişnuite, ce apelează discret şi la sunetele nedeterminate precis — toate la un loc alcătuind o paletă timbrală plină de fantezie şi liniştitoare prin luminozitatea de frescă antică pe care o degajă.

Influenţat de muzica lui Bartok şi Kodaly, dar cu o reală forţă expresivă şi de o claritate arhitecturală apreciabilă ni se înfăţişează „Concertul pentru vioară şi orchestră" de Albert Marcos (1958). Din numărul imens de piese concertante ale lui Alfred Mendelsohn amintim „Suita concertantă pentru flaut şi orchestră de coarde" scrisă în anul 1937 şi distinsă cu premiul al II-lea „George Enescu" în 1945, dar mai ales „Con-

Scanned with OKEN Scanner

certul pentru vioară şi orchestră nr. 2" (1957), punct culminant în muzica autorului. Această lucrare, „violonistică" prin excelenţă, conţine şi elemente de limbaj mai evoluat (ne referim la aspecte seriale şi „larg cromatice" modale), ce conturează o bogată substanţă muzicală, de o puternică forţă emoţională. Există o legătură evidentă între muzica liedurilor sale concepute pe versuri de Mariana Dumitrescu, foarte inspirate, în care străbat ecouri ale muzicii tîrzii enesciene şi acest elegiac concert pentru vioară. Un binemeritat succes l-a dobîndit şi peste hotarele ţării „Concertino în stil clasic pentru pian şi orchestră de coarde", de Dinu Lipatti, scris în 1936 şi tipărit la „Universal Edition" din Viena. Ascultînd lucrarea vom observa că dincolo de tehnica compozitorului, maestru în a combina o adevărată „explozie de linii melodice neregulate", atît de tipice neobarocului muzical contemporan, conţinutul muzical propriu-zis ne apare dens şi senin, încît nu exagerăm relevînd cu ce desfătare pleacă sufletul, plin de revărsarea acestei lumini !

Paul Constantinescu a compus cîteva excelente creaţii instrumentale de un specific concertant ! Trecînd peste „Burlesca pentru pian şi orchestră" (1937) şi „Balada haiducească pentru cello şi orchestră" (1950) mai puţin reprezentative, evidenţiem „Concertul pentru pian şi orchestră", scris în 1952 şi distins cu „premiul de stat" în acelaşi an, înregistrat cu măiestrie de Valentin Gheorghiu cu orchestra naţională a Radiodifuziunii franceze — „Pathé Marconi", în colaborare cu Electrecord" (E.C.D. 46). Această lucrare, străbătută de linii melodice modale foarte originale, pregnante, cu trepte mobile mai aparte, la care se adaugă o suculentă armonie, întru totul adecvată, o scriitură pianistică simplă, dar convingătoare şi mai ales o paletă orchestrală plină de artificii ingenioase, unde transparenţa şi densitatea masei instrumentale se îmbină tainic, în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-un perfect echilibru, constituie o izbîndă reală a genului în muzica românească plăsmuită de generaţia sa. Mai auster este „Concertul pentru violină şi orchestră" (1956), în care evidenţiem trista parte lentă, de un tragism sobru. „Concertul pentru harpă şi orchestră" (1960), revine la luminozitatea, atît de tipică muzicii lui Paul Constantinescu, cu acelaşi polimodalism cuceritor şi prospeţime de timbruri, abil întreţinute. Muzica este melodioasă, conţinînd intonaţii ale cîntului popular integrate în moduri diatonice cu armonii calde, evitînd sonorităţile aspre. Finalul, unde orchestraţia este folosită cu o remarcabilă măiestrie şi o bogată fantezie, constituie partea cea mai izbutită. Tematica sa zglobie, ce conturează imagini plastice, umorul suculent, prospeţimea şi verva muzicii, ne impresionează plăcut, sugerîndu-ne o fermecătoare stare de euforie.

„Variaţiunile libere asupra unei melodii bizantine din secolul al 13-lea" este o lucrare concertantă pentru violoncel şi orchestră mai redusă ; a fost terminată în anul 1939 — data primei versiuni orchestrale — şi reorchestrată în anul 1951. Prima audiţie a acestei valoroase piese a avut loc în anul 1940 sub formă de piesă concertantă pentru cello şi pian, într-un concert susţinut în sala Dalles, în ziua de 7 februarie, fiind interpretat de violoncelistul Theodor Lupu, cu concursul lui Constantin Silvestri la pian. Se cuvine a reliefa faptul că piesa a fost editată la celebra editură vieneză „Universal — Edition", în anul 1943, constituind un moment important pentru faza respectivă a dezvoltării muzicii româneşti.

Lucrarea se bazează pe două antifoane ce se cîntă în săptămîna patimilor, pe cuvintele „De trei ori tăgăduindu-te Petru" şi „Ca orbul, din inimă strig Ţie, luminează ochii inimii mele", — teme traduse, culese, descifrate şi orînduite de eruditul nostru maestru al bizantinologiei : I. D. Petrescu. Tema iniţială, de o rară frumuseţe melodică, expusă în gama Mi bemol major,

Scanned with OKEN Scanner

atrage atenția prin originalitatea motivelor înlănțuite, de o expresivă asimetrie ritmică. În învestmîntarea ei se remarcă eterofonii și alte formule de contrapunct vechi medieval, adecvate întru totul acestei melodii cu un evident și evocator caracter arhaic. Paralelisme de cvarte ale alămurilor, cvinte ale harpei, terțe ale coardelor, creează un tip mai aparte de „organum bizantin", amintind în oarecare măsură de unele procedee similare puse în valoare de Ottorino Respighi și alți exponenți ai școalei de la „Santa Cecilia" în prelucrarea temelor gregoriene, — desigur cu un alt caracter coloristic. Conceptul modal al discursului muzical, de un sever diatonism, este în deplină concordanță cu grandoarea hieratică și austeră a acestei muzici bizantine, pe care autorul o tratează prin prisma spiritului de ordine și disciplină a marei arte clasice occidentale și obține astfel, pe plan muzical, o transgresie geografică „Est-Vest", o sinteză deosebit de convingătoare sub toate aspectele. Schimbarea de măsuri produce pe de o parte o pronunțată asimetrie, pe de altă parte o mare varietate de formule, diametral opusă coloritului mai monocrom al ritmicii muzicii occidentale clasico-romantice. După o inspirată enunțare a elementelor temei inițiale, solistul o aduce în continuare în chip variat, prin prezentarea în expresive duble corzi. O culminație puternică se va impune pe parcurs, pentru ca în cele din urmă discursul muzical să se prezinte într-un festiv „Maestoso", luminos și solemn, cu o victorie desăvîrșită a modului ionic, de un specific optimist.

Această lucrare, rezultatul colaborării dintre două personalități marcante, reprezintă una din primele realizări importante ale transpunerii muzicii bizantine în amplele forme componistice, lăsate moștenire de marii creatori ai muzicii universale.

„Cîntecul de lebădă" al lui Paul Constantinescu a fost „Triplul concert pentru violină, violoncel, pian și orchestră" (1961) poate cea mai valoroasă creație a

Scanned with OKEN Scanner

sa. Valentin Gheorghiu descifra în acest ultim triptic „pagini de o profundă expresie omenească, în care recunoşti mai curînd gravitatea şi sentimentul răspunderii faţă de viaţă şi artă, decît teama în faţa morţii"...

Sub aspectul limbajului muzical, se detaşează un modalism larg cromatic, legat de o tematică mai sumbră, totuşi nobilă şi clar conturată, ce apropie pe autorul ei de esenţa cantabilă reţinută a Oedip-ului enescian. Armonia este mult mai aspră în raport cu celelalte lucrări ale sale, în timp ce conceptul polifonic se impune în foarte mare măsură, reliefînd un domeniu sonor vast, căruia Paul Constantinescu, în general, nu i-a acordat o prea mare importanţă în lucrările de tinereţe. Dacă orchestraţia este sobră, ritmica este mai asimetrică, incisivă, oarecum „barocă", cu multe formule folclorice metamorfozate cu minuţiozitatea unui „matematician al artei sonore". Partea lentă rămîne poate unul din „cîntecele funebre" cele mai impresionante care s-au scris în muzica românească. Nu e o muzică a angoasei expresioniste, ci o artă a seninătăţii mioritice, aproape optimiste, în faţa ineluctabilului fenomen al morţii. Ne aflăm nu în faţa unui simplu act de „contaminare folclorică" ci a unei creaţii veritabile, săvîrşită sub steaua arhaităţii româneşti de dincolo de timpuri. Prin ea vorbeşte geniul anonim, „stihia blîndă" a vechimii noastre imemoriale. Şi poate de aceea ne apare ca o navă îngropată în adîncurile mării, ce va fi scoasă la lumină de „scafandrii" altei generaţii, nimbată de veneraţie...

„Creaţia de supremă maturitate artistică, rod al unei munci care se ridică pînă la clasica perfecţiune, sinteză a drumului propriu şi a experienţei contemporane, capodoperă a sa şi operă de frunte a artei naţionale, „Concertul pentru trei instrumente şi orchestră" este testament de creaţie puternic, de un zguduitor optimism al lui Paul Constantinescu : el afirmă prin filozofia alcătuirii şi forţa emoţiei principiul dialectic-

Scanned with OKEN Scanner

demiurg al vieţii : negaţie + negaţie = afirmaţie. Acesta este sensul triadei dramatice a părţilor lucrării : simbol de luptă : partea I ; de suferinţă : partea II ; de izbîndă : finalul. Iar sfîrşitul, cum gîndea filozoful, este marele, neîntreruptul început." [1]

Multe concerte instrumentale au fost scrise şi de compozitorii noştri formaţi în ultimele două decenii. Vom arunca o scurtă privire asupra acelora, ce s-au impus în viaţa de concert a ţării noastre şi în unele cazuri şi dincolo de hotarele patriei noastre.

Sub influenţa muzicii clasice ruse şi în egală măsură şi a celei sovietice, la care se adaugă şi unele aspecte ale coloritului naţional autohton, Dumitru Bughici a creat mai multe lucrări de acest fel : „Concert pentru violină şi orchestră" (opus 6, 1955), „Poem concertant pentru cello şi orchestră" (opus 10, 1957), şi „Poemul primăverii — pentru vioară şi orchestră" (opus 17, 1960) ; toate aceste lucrări sînt bine realizate, dinamice, optimiste, chiar dacă nu constituie tot ceea ce autorul a scris mai reprezentativ. Valentin Gheorghiu este autorul unui inspirat „Concert pentru pian şi orchestră în la major" (1959), cu care a dobîndit un binemeritat succes : „Premiul Academiei" R.S.R. în anul 1961. Un romantism generos tributar muzicii secolului trecut, îmbinat cu elemente ale artei componistice enesciene tîrzii — mai ales în poetica parte lentă, străbătută, cum spunea ilustrul muzician ceh Ilya Hurnik, de sensul estetic al intraductibilului cuvînt românesc „dor" — defineşte stilul acestui opus valoros. Sub învelişul opticii populare, aparent impersonale, se ascunde un temperament componistic autentic, departe de orice ar constitui spirit speculativ. Revenind la partea mediană, o putem apropia de o „lume mitică" fer-

[1] Vasile Tomescu : „Paul Constantinescu" — Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Buc., 1967, p. 478.

Scanned with OKEN Scanner

mecătoare, ce suferă într-o oarecare măsură de bătrîneţe, dar... care nu şi-a pierdut însă obiceiul de a grăi şi unele elemente înnoitoare ! Ţinem să precizăm, că deşi Valentin Gheorghiu foloseşte şi „esenţe enesciene", realizează o admirabilă poemă de concepţie, în care planurile sonore şi înţelesul general sînt altele decît în arta marelui nostru clasic. Afinităţi cu această muzică concertantă relevă Petra Carmen Basacopol în „Concertul pentru pian şi orchestră" — op. 17, 1961— şi în „Concertino pentru violină şi orchestră" — op. 20, 1963 — străbătute de o arhaitate ardelenească în părţile mediane ; ambele sînt bine construite şi convingător tratate instrumental. Adesea poezia mai aspră a acestor piese se închide în sine, parcă îndărătnică şi refractară oricărei luminări exterioare ! Tributare clasicilor muzicii maghiare — Bartok şi Kodaly — dar nelipsite de nuanţe folclorice transilvane, subtil valorificate, ni se conturează „Concertul pentru pian şi orchestră" (1959) şi „Concertul pentru flaut şi orchestră" (1960) de Adalbert Winkler. În acelaşi context poate fi amintit şi „Concertul pentru cello şi orchestră" (1956) de Erwin Iunger, valoros mai ales din punctul de vedere al îmbinărilor instrumentale. Ca şi în „Cvartetul de coarde" Virgil Oniţiu obţine şi în „Concertul pentru pian şi orchestră" şi liedurile pe versuri de St. O. Iosif o puternică interiorizare. Este poate acea interiorizare a omului care nu s-a bucurat niciodată de luminozitatea culorilor...

Preluînd în mod creator bogata tradiţie a neoclasicismului german din perioada interbelică, Andreas Porfetye a scris „Concertul pentru orgă şi orchestră" (1962) de un expresiv spirit polifonic. Ramificaţii enesciene pot fi observate cu claritate, — fără a transforma pe compozitorii respectivi în epigoni — în piesele concertante de Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Dan Constantinescu, Cornel Ţăranu, Liviu Glodeanu, Anatol

Scanned with OKEN Scanner

Vieru şi Wilhelm Berger. „Concertul pentru dublă orchestră de cameră şi oboi" (1957) de Theodor Grigoriu este realizat prin îmbinarea delicată a elementelor de limbaj ce definesc „Simfonia de cameră" de George Enescu cu unele structuri neoseriale. Dincolo de ţesătura polifonică, măiestrit condusă, se detaşează tainic un lirism fremătător, o „lume a dorului românesc", pe care compozitorul nu o dată a conturat-o cu sinceritate şi dăruire în arta sa. Theodor Grigoriu, creator de profunzime, trecut prin şcoala experimentelor hotărîtoare, dar niciodată cu scop „în sine" — el însuşi experimentator în direcţia stilizării folclorice ! — lucrează eficient cu materia fină a obsesiilor vizuale şi auditive şi ne aminteşte prin exigenţa sa de acea trudă cu „intensitate de colon" a alchimiştilor medievali...

Asemănător cu Theodor Grigoriu sub aspectul lirismului, dar mult mai viguros în secţiunile dinamice, datorită unor pagini realizate cu un real simţ ritmic, ce-l diferenţiază categoric, Pascal Bentoiu a izbutit să ne ofere un triptic foarte inspirat alcătuit din „Concertul pentru pian şi orchestră" nr. 1" (1954), „Concert pentru pian şi orchestră nr. 2" (1961) şi „Concert pentru vioară şi orchestră" (1959), cu acestea două din urmă dobîndeşte „Premiul de stat" în anul 1963. Se poate vorbi de o muzică post-enesciană, iar în cazul „Concertului pentru vioară şi orchestră" se includ şi elemente dodecafonice bine conturate şi armonios integrate în discursul muzical. În toate aceste lucrări se profilează un conţinut muzical profund, cu o intenţie voalată de integrare într-o arhaitate românească folclorică, în acea vechime imemorială care ajunge la noi prin doine şi balade sau prin practici rituale cvasitotemice.

În „Concertul pentru pian şi orchestră" de Dan Constantinescu — distins cu premiul „Academiei R.S.R." în 1968, — lumea „dorului enescian", atît de românească în esenţa ei, este prezentă. Sub raportul limba-

Scanned with OKEN Scanner

jului se remarcă elemente ceva mai înnoitoare : fascicole sonore, moduri complementare, ritmuri libere ce tind adesea spre o artă sonoră străveche, aproape nemăsurată şi o scriitură pentru pian mai rafinată, îmbinată ca şi în cazul unei „Simfonii concertante", cu paleta transparentă a coardelor. Credem că nu greşim apropiind lirismul, uneori extatic al acestui opus de poezia pastorală a lui Ion Pillat, de tonul evocator şi profund al poetului Voiculescu, sau — de ce nu ? — de spiritul unei arte parnasiene, cu o eleganţă a stilului, uşor estetizant. În unele pagini din acest poem, avem impresia că autorul, cu ochi de copil, nu se mai satură privind cerul spuzit de stele, îndrăgind „lumi din sîmburu-i aprins"... Ar vrea să zboare necontenit spre ele, ca apoi să privească cu ochi blînzi fecunditatea pămîntului !

Un alt fel de a prelua tradiţia enesciană poate fi regăsit în „Concertul pentru pian şi orchestră" de Cornel Ţăranu. Abundenţă de melodii încadrate în moduri complimentare, ce tind spre totalul cromatic, ritmuri asimetrice, fascicole sonore şi în plus efecte timbrale „şocante" — dar fără a se face abuzuri ! — definesc limbajul muzical. În partea mediană — diametral opusă părţilor extreme, cu durităţi sonore voite, tălmăcind parcă peisajul stîncos al Munţilor Apuseni — se impune aceeaşi lume a dorului, dar parcă mai apropiată de sensurile poetice ale lui Lucian Blaga, mereu sub „arc cosmic" şi cu frumuseţi eufonice străfulgerate tainic de sclipiri de diamant... Chiar dacă prin acest amestec bizar de „ceresc" şi „teluric" se creează uneori un dezechilibru, chiar dacă Cornel Ţăranu îi poate spune soarelui „divin" dar şi „monstrul diform", „generos" dar şi „avar", ceasurile de slăbiciune sînt răsplătite din plin de faptul în virtutea căruia în tot ceea ce pune el pe portative se strecoară fiorul omenesc ! O lume sonoră similară, sub raportul limbajului muzical utilizat,

Scanned with OKEN Scanner

se distinge şi în „Concertul pentru pian şi orchestră" (1960) precum şi în „Concertul pentru flaut şi orchestră" (1962), de Liviu Glodeanu. Aici predomină nu lirismul contemplativ, ci vigoarea mişcărilor repezi, uneori de duritatea granitului şi poate de aceea tot ceea ce a compus Liviu Glodeanu are unitate de monolit. Liviu Glodeanu nu riscă nimic... Adică, raţiunea domină fantezia ! El este convins că publicul nu are nevoie în primul rînd să citească despre lucrarea respectivă analize savante, ce recurg la amănunte, ci imperios necesară îi este privirea de ansamblu. În consecinţă, Liviu Glodeanu construieşte interpretînd în „mare" lucrurile şi izbuteşte să spună în mod laconic tot ceea ce are de spus. Iar ceea ce spune — indiferent de noţiunile de „serialism", „neomodalism", „aleatorism" şi cîte altele — convinge !

Un maestru al stilului concertant este Anatol Vieru. În anul 1958 „Concertul pentru flaut şi orchestră" — o îmbinare subtilă a muzicii neobaroce cu serialismul şi elementele ritmico-intonaţionale ale folclorului nostru, — a produs discuţii, pe cît de contradictorii, pe atît de violente ! Azi ne apare ca o lucrare de un echilibru clasic, din care se detaşează mai ales prima parte — o expresivă fugă, construită magistral ! — şi cea de a doua, o viguroasă „Toccattă". Lucrarea s-a bucurat de reale succese în Cehoslovacia, Polonia şi Anglia şi a intrat în repertoriul multor flautişti de prestigiu. „Concertul pentru cello şi orchestră" (1962) îi aduce compozitorului Premiul I de compoziţie „Regina Maria Josè", la Geneva, în anul 1963. Este lucrarea în care Vieru revine la complexitatea neomodală enesciană şi la o cantabilitate doinită, populară, care mai cu seamă în partea a doua atinge culmi artistice, atît de prielnice concentrărilor filozofice. O nouă lucrare „Jocuri pentru pian şi orchestră", produce noi discuţii ; unii critici sînt de-a dreptul speriaţi de duritatea sonorităţilor

Scanned with OKEN Scanner

pianului şi văd în această lucrare numai „copacii" şi nu „pădurea" ...Dar după scurt timp lucrarea se impune, în mare măsură şi datorită interpretării excelente oferite de Alexandru Hrisanide. „Concertul pentru vioară şi orchestră", foarte enescian în părţile extreme, nu mai supără pe nimeni ! Poate şi din prudenţă, poate şi prin faptul că după cum spunea Darius Milhaud, urechea se obişnuieşte treptat cu toate sonorităţile... Nu mult după terminarea acestei nobile şi interiorizate lucrări, compozitorul creează o piesă concertantă pentru clavecin şi orchestră, cu un voit colorit „muzeal", recurgînd la citarea discursului muzical al celebrului „Praeludium în do major" de I. S. Bach, din „Clavecinul bine temperat". Începînd cu „Jocuri pentru pian" Anatol Vieru inaugurează o nouă etapă şi renunţă la construcţia clasicizantă, preferînd structurile, sever organizate pe baze matematice şi în acelaşi timp oferă solistului libertăţi limitate totuşi de o „disciplină a libertăţii", prin intermediul unor procedee aleatorice. Toate lucrările concertante ale lui Anatol Vieru trădează un temperament viguros, apropiat undeva de cel al renumitului pictor flamand Rubens, cu o predilecţie pentru ilustrarea forţei fizice dezlănţuite. Totuşi nu le lipseşte lirismul specific acelor talente superioare, care ajung să realizeze o sinceritate estetic elaborată şi pe plan intelectual, dar niciodată pe planul de „seacă cerebralitate" şi mai cu seamă pe planul forţei de afirmare estetică, caracteristic autenticităţii estetice.

Din numărul apreciabil de lucrări concertante scrise de Wilhelm Berger, „Concertul pentru violină şi orchestră" ni se înfăţişează ca fiind cel mai valoros şi nu întîmplător a obţinut marele premiu de compoziţie la Bruxelles. O muzică neomodală — în sens enescian — cu teme de amplă respiraţie, care determină o armonie, o polifonie şi o instrumentaţie de un colorit sobru, la care se adaugă o ritmică clasică, uneori chiar

Scanned with OKEN Scanner

austeră, impresionează puternic. Compozitorul izbuteşte fără a fi ostentativ nou să obţină o expresie înnoitoare, cu o altă intuiţie a timpului decît în arta muzicală tradiţională. Conţinutul operei de artă are ceva din lirismul enescian, dar şi din acea interiorizare nordică a poeziei lui Rainer Maria Rilke, cel care definea sublim muzica ca o „respiraţie a statuilor"...

Diametral opus ne apare „Concertul pentru vioară şi orchestră" de Dumitru Capoianu ! Creatorul, care vorbeşte repede, gîndeşte tot atît de repede şi nu are niciodată cu nimeni nimic de împărţit, preferă unei arte dăltuite cu migală şi sever construite, după toate principiile clasice, alta, spontană, mai degrabă rod al intuiţiei decît al raţiunii. În „Concertul pentru violină şi orchestră" — piesă caracteristică autorului ei — se desprinde o policromă paletă armonico-timbrală, de o vie luminozitate, reflectînd o sete nelimitată de a trăi ! În ceea ce priveşte stilul, el ni se prezintă personal, greu incadrabil în limitele vreunui curent. Nu lipsesc elemente tehnice noi, care ne indică asimilarea creatoare mai cu seamă a procedeelor componistice ale marilor coloriști din zilele noastre.

„Într-adevăr, aşa cum o concepe Stroe, opera de artă capătă o funcţie în plus, fără a le pierde pe cele vechi. Numai că, spre deosebire de Schönberg, care spunea că tehnica lui de lucru nu are de ce să-l intereseze pe ascultător, muzica lui Aurel Stroe farmecă pe oricine, dar nu se destăinuie pe de-a-ntregul decît celui care o urmăreşte în toate aspectele ei. Poate servi ca suport unor stări psihologice, ca în partea 3-a «Delirando», din „Muzica pentru pian, alămuri şi percuţie", care nu întîmplător poartă această indicaţie de caracter, poate — ca „muzica pentru Oedip" — să fie impregnată de emoţiile trezite în ea de contactul cu natura sau, poate, tot ca această „Muzică" să fie cea mai fidelă transcriere sonoră (a gîndirii lui Sofocle) pe care

Scanned with OKEN Scanner

am ascultat-o, a atmosferii spirituale de care trebuie să fi fost înconjurat Socrate sau Platon. Dar acestea sînt numai materializări pe care fiecare auditor le face pentru sine, interpretări ale unei realităţi muzicale mult mai pure şi mai ingenioase. Şi ne aducem aminte de Schopenhauer, unul din puţinii nespecialişti care au deslușit intimitatea procesului de cugetare cu sunetele : „Muzica nu exprimă decît esenţa abstractă şi generală, în afara oricărui motiv şi a oricărei circumstanţe" — spunea el anticipîndu-l pe Strawinski. Îngemănînd virtuţile ştiinţei cu cele ale artei — ceea ce cum vedem, nu-l speria nici chiar pe filozoful tip al romantismului — muzica lui Stroe este un instrument abil al cunoaşterii, redînd cele mai abstracte relaţii într-o formă a sensibilităţii, transformînd arcanele esoterice în fiinţe vii.

Chiar pentru cine nu cunoaşte toate acestea, dar posedă o doză minimă de receptivitate, piesele au acea forţă de captare a atenţiei, de influenţă pe care o au ritualurile magice cu formulele lor arhaice. Nu pentru că aici ar fi folosite motive obsesive şi *incantatorii ;* mreaja care se întinde în jurul tău — dar care se deosebeşte de cea a lui „Tristan", pentru că nu-ţi ştirbeşte obiectivitatea, — porneşte de la meticulozitatea cu care sînt reevaluate elementele de bază ale muzicii, peste care trecem de obicei, cu o privire neatentă. Aspecte simple, fundamentale, se perindă într-o formă cu totul nouă, uluindu-te că nu ai ajuns singur, mai de mult, la aceleaşi concluzii evidente. Reconsiderări care au şlefuirea perfectă a diamantelor şi coeziunea organismelor create de dimiurgi ; pentru a nu vibra, trebuie să fii cu totul opac, să fi pierdut calităţi umane elementare.

Deşi foloseşte un sistem de gîndire apropiat de cele ale lui Xenakis sau, uneori, Stockhausen, Aurel Stroe rămîne original prin personalitate, prin sinceritatea cu

Scanned with OKEN Scanner

care abordează sunetele. Nu este un „consumator de formule", ci un deschizător de drumuri. Realizate pe alte meleaguri, sau nu încă, chiar la o privire superficială izbesc (în piesele de care ne ocupăm), două caracteristici deosebit de fecunde : aleatorismul intrărilor în „Oedip", care face din această muzică riguroasă o entitate imprevizibilă ca forma norilor, și principiul dialectic, variația în nemișcare, a părților 2 și 4 din „Muzica de concert", ale cărei consecințe depășesc cu mult cadrul prezent. [1]

[1] Sever Tipei : — „Cronica discului" din „România literară", 26 decembrie 1968.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA VOCAL-SIMFONICĂ

„Muzica : respirația statuilor, poate liniștea tablourilor. Tu cuvînt — acolo unde cuvintele sfîrșesc, timp așezat vertical pe direcția inimilor ce pier".

Rainer Maria Rilke

Scanned with OKEN Scanner

CANTATA

Primele cantate românești au apărut în secolul trecut și ele se datoresc unor compozitori înaintași ca Ciprian Porumbescu, George Dima, Iacob Mureșianu, Eusebie Mandicevschi și alții. Compozitorii noștri născuți la finele veacului trecut au cultivat și ei acest gen, oferindu-ne cîteva cantate în care au urmărit și au obținut un limbaj expresiv, iar lucrările lor trebuie urmărite în ansamblu, analizîndu-se cuprinsul ideii și „emoția totului". Față de premergătorii lor, aceștia beneficiază de o știință componistică complexă și astfel ei au izbutit să facă trecerea de la poemul coral lărgit la cantată, unde orchestra — cu o participare activă — și corul tălmăcesc nobilele probleme estetice care au frămîntat generațiile lor, într-o epocă istorică de maximă importanță, a formării statului român contemporan și în consecință tema omului, marele univers al artei, apare în relief în toată splendoarea fizică și morală.

În cunoscuta carte „Les souvenirs de Georges Enesco" alcătuită de Bernard Gavoty, marele exponent al muzicii românești spunea următoarele în legătură cu poemul său simfonic „Vox Maris" :

„Cînd spun ultimul proiect, înțelegeți că lucrez la el de aproape 15 ani ! E vorba de un poem simfonic care se va numi „Vox Maris". De data aceasta, mi-am făcut scenariul sau mai bine l-am trăit. Da, am văzut

Scanned with OKEN Scanner

tot ceea ce voi descrie. Imaginaţi-vă o mare furtunoasă. Un matelot nemişcat contemplă cu ochii fixaţi spre orizont. Vîntul creşte, îşi măreşte intensitatea, izbucneşte în rafale. O sirenă strigă în depărtare. Tunul bubuie : este alarmă ! Se aud strigăte în vijelie, se pun bărcile pe mare. Marinarul se avîntă, apucă ramele şi se îndreaptă în direcţia de unde au venit strigătele. De la mal se urmăreşte un moment barca, care dansează pe coama valurilor. Deodată el dispare. Un val enorm s-a răsturnat pe fragila ambarcaţiune, care se scufundă. Şuieratul vîntului peste valurile pe care soarele apunînd, pare a le stropi cu sînge. Marea şi-a luat prada : sătulă îşi regăseşte liniştea. Noaptea se lasă, nu se mai aude nimic decît zgomotul valurilor peste pietre şi departe, foarte departe, cîntecul sirenelor antice. Victima a înduplecat zeii marini, clarul de lună scînteiază pe mare..."

Acest poem, cu semnificaţii profunde, filozofice, reprezintă o sinteză genială a creaţiei enesciene.

Fluierul doinit şi senin al artei sale a contopit tainic într-un tot unitar, ca un monolit de granit, noblețea melosului renaşterii, densa polifonie barocă, paleta orchestrală subtil colorată a impresioniştilor francezi şi prospeţimea folclorului nostru, din care a extras, ca nimeni altul, seva suculentă a cîntecelor şi jocurilor populare, cu specificul lor modal şi extaticul ritm de „parlando-rubato", ritmul cîntecelor fremătătoare de dor. „Noul" la Enescu, prezent mai ales în melosul modal, în variaţia ritmică intensă, precum şi în unele aspecte ale polifoniei, nu are niciodată o asperitate discordantă, totul este discret folosit, cu multă eficienţă, şi astfel se explică mai bine tonul confesional al majorităţii lucrărilor sale, căci Enescu a fost un liric prin excelenţă.

În „Vox Maris" el a obţinut rezonanţe noi, deşi muzica se înscrie în tradiţionala formă de sonată, pe care au exploatat-o genial atîţia reprezentanţi ai artei sonore universale. Şi acest fapt se explică nu numai prin intro-

Scanned with OKEN Scanner

ducerea unui solist sau a corului, sau prin folosirea unor sonorități mai aparte, ci prin conținutul nou care se desprinde din acest poem. Însăși alegerea unui asemenea subiect, unde se reliefează cu claritate ideea nobilului sacrificiu al individului pentru eliberarea celor loviți, denotă că autorul s-a situat pe poziția unui artist pătruns de un nou umanism.

Fuga de romantismul disperat al compozitorilor expresioniști, lipsiți de viziunea luminoasă a viitorului sau de stilul arid, intelectualizat la culme, cultivat de unii neoclasici, este foarte semnificativă ! Enescu a preferat să arboreze o atitudine clasică în fața tragicului și în acest sens el a păstrat marile coordonate, cantabilitatea generoasă, inspirată în acest caz din „cîntecul lung", pe care poporul l-a cîntat și-l cîntă cu adîncă interiorizare și contrastele puternice, ce separă diferitele secțiuni ale poemului simfonic, fără a cădea în pericolul epigonismului. A dorit să accentueze, fapt ce i-a reușit din plin, acel „catharsis" aristotelian în final, punînd în valoare sonoritățile instrumentelor de percuție, nu ca un scop în sine, ci ca o înseninare a unui colorit armonic sumbru.

Vorbind despre interpretarea lucrării se cuvine călduros felicitată realizarea cu totul deosebită a orchestrei și corului Radioteleviziunii condusă de Iosif Conta. Prezentînd în primă audiție mondială acest complex și dificil poem simfonic, dirijorul a arătat pe lîngă o siguranță demnă de toată considerația, o subtilă intuiție a spiritului polifoniei enesciene, al lirismului și dinamismului ei.

„Formă simplă — cu caracter epic-narativ — a poeziei populare sau a poeziei create în spiritul celei populare, balada a inspirat din totdeauna pe compozitori. Ei au făurit muzica pe temeiul conținutului poetic, fără a părăsi unitatea tematică. În creația universală, baladele pentru pian (Chopin), pentru voce și pian (Loewe, Musorgski) sau pentru soliști, cor și orchestră (Schu-

Scanned with OKEN Scanner

mann) — pentru a da numai aceste exemple — şi-au cucerit de mult preţuirea iubitorilor de muzică.

„Balada" scrisă de Mihail Jora în 1955, are un caracter programatic. Fantezia de subtilă esenţă a mult regretatei poete Mariana Dumitrescu, contopită cu filozofia unei intense trăiri interioare, s-a îndreptat în cazul de faţă asupra unui personaj, care, în imagistica populară, a devenit o figură legendară, de basm : haiducul. Rănit de moarte, acesta îşi sună din corn tovarăşii de luptă, încredinţîndu-le flinta, pentru ca feciorul său, cîndva, «să-l răzbune, să facă să piară răul în lume». Versurile — scrise într-o limbă de o cuceritoare frumuseţe — au acea aromă vetustă care fac din acest poem un adevărat juvaer făurit în stilul popular tipic baladei româneşti.

Muzica, puternic evocatoare, urmăreşte din aproape în aproape naraţiunea. Stările sufleteşti, imaginile deosebit de poetice sînt subliniate, întregite cu multă artă de către muzician.

Sînt de relevat imaginile muzicale de o deosebită plasticitate, ca de pildă cavalcada haiducilor evocată în prima strofă ; de asemenea chipul sugestiv în care cornul englez sugerează chemarea haiducului rănit de moarte şi, legat de aceasta, tragismul pasajului în care haiducul arată rana cu «amarnicul plumb ce i s-a înfipt în inimă».

Interludiile orchestrale impresionează prin atmosfera dramatică pe care o crează, prin patetismul lor uneori zguduitor. Dar totul sfîrşeşte luminos, simbolizînd pacea pogorîtă în sufletul haiducului ce moare, ştiind că dorinţa-i va fi împlinită." [1]

O lucrare caracteristică pentru creaţia vocal simfonică a lui Marcel Mihalovici este „Sinfonia cantata" (1963) pentru bariton, cor mixt şi orchestră, tipărită la Paris

[1] Vezi programul de sală pentru concertul orchestrei de studio şi corului Radioteleviziunii, din 17 octombrie 1968, de J. V. Pandelescu.

Scanned with OKEN Scanner

la Ed. Heugel în anul 1964. „În linii mari, stilul lui Mihalovici poate fi caracterizat prin rolul predominant al melodiei, în general de structură cromatică, cuprinzînd adeseori toate cele 12 semitonuri, fără a exclude însă prezența unor elemente modale și a unor întorsături folclorice, iar în concordanță cu înclinațiile de melodist ale compozitorului, și printr-o polifonie eminamente liniară, armonia fiind astfel nu arareori rezultatul accidental al conducerii vocilor. Cu tot rolul important al polifoniei, în lucrările sale pot fi întîlnite însă porțiuni mai lungi sau mai scurte de structură omofon-armonică, acordurile prezentînd forme deosebit de variate, începînd cu tradiționalul trison și ajungînd la suprapuneri bi- și politonale sau conglomerate de sunete cuprinzînd adeseori totalul cromatic". [1]

Dacă „Vox Maris" de George Enescu, „Balada" de Mihail Jora și „Sinfonia cantata" de Marcel Mihalovici se disting printr-un limbaj cromatic — în cazul lui George Enescu și Marcel Mihalovici foarte polifonic, în cel al lui Mihail Jora mai armonic — și de o extremă densitate vocal-orchestrală, — cantata „Mai multă lumină" de Sabin Drăgoi, scrisă în 1951 și concepută pentru cor și orchestră, pe versuri de Anastase Pascali, contrastează puternic prin limbajul modal diatonic, extrem de simplu, atît sub aspectul armonico-polifonic, cît și sub raportul timbral. Stilul are afinități cu cel al „Cantatei Pădurilor" de Dimitrie Șostacovici. Cu alte cuvinte o muzică situată la confluența dintre poemul coral lărgit și cantata propriu-zisă, iar în privința melosului se cuvine a evidenția inspirația din cîntecele patriotice revoluționare ale timpului nostru, dinamice și mobilizatoare.

---

[1] Zeno Vancea : „Creația muzicală românească — secolul 19-20" — Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Buc., 1968, p. 398—399.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi situate în alt context stilistic — al neoromantismului german — „Cantata pentru pace" (1958) şi „Cantica Humana" de Franz Xaver Dressler, ambele cu originală semnificaţie lirico-filozofică, impresionează prin soliditatea construcţiei şi profunzimea inspiraţiei. În acelaşi timp au parcă ceva din gravitatea muzicii unui Brahms sau Reger şi în egală măsură din expresia robustă, aspră, a vechiului mit al „Nibelungilor". Dar în totalitatea lui, acest valoros diptic vocal simfonic vibrează în consonanţă perfectă cu luminozitatea timpului nostru.

În generaţia următoare, Alfred Mendelsohn a izbutit să ne ofere multe creaţii vocal simfonice de amploare, cu un pronunţat suflu romantic. Dintre cantatele sale evidenţiem „Glasul lui Lenin". Cantata a fost compusă în vara anului 1957, ca un omagiu adus Marei Revoluţii Socialiste din Octombrie şi genialului conducător al P. C. al Uniunii Sovietice, Vladimir Ilici Lenin, pe textul poemului cu acelaşi titlu al poetei Maria Banuş, bazat în cea mai mare parte pe cuvintele rostite în diferite împrejurări de marele Lenin. Cantata foloseşte o orchestră mare alcătuită din următoarele instrumente : 4 flaute, 4 clarinete, 6 cornuri, 4 trompete, un trombon, o tubă, două grupuri de timpani, orga şi grupul coardelor. La aceste mijloace sonore se adaugă un cor dublu şi un cor de copii, ce intervine în momentul culminant al lucrării. Din punct de vedere al structurii, întreaga cantată se bazează pe recurenţa unor motive generate sau deduse din motivul central cîntat pe cuvintele „E glasul lui Lenin". Referindu-se la concepţia estetică ce a determinat stilul cantatei, compozitorul ne-a făcut următoarea declaraţie :

„În decursul lucrării se ajunge pe alocuri la anumite suprapuneri de tonalităţi sau de funcţiuni ale acestor tonalităţi. Socotesc că ele sînt rezultatul evoluţiei firești a vocilor şi consider că ar fi un artificiu faţă de concepţia mea actuală să le „netezesc" de dragul unor

Scanned with OKEN Scanner

consonanţe. Totuşi, în această lucrare, ca şi în alte compoziţii de ale mele, de pildă în oratoriul „1907" sau în recentul meu „Sextet pentru instrumente de coarde", nu lipseşte controlul vertical". [1]

Un neoromantism luminos, influenţat de muzica sovietică scrisă în deceniile 5—6 ale secolului nostru — ne referim mai ales la Iuri Saporin — se desprinde din poemul lui Matei Socor „Mama" (1949) pentru mezzosoprană, cor mixt şi orchestră, pe versuri de Maria Banuş, cu care autorul a dobîndit „Premiul de Stat" în anul 1949. Este indiscutabil cea mai reprezentativă compoziţie a lui Matei Socor prin care îşi simplifică foarte mult „stilul atonal" cultivat în perioada interbelică, pledînd pentru o reîntoarcere la cantabilitatea muzicii din veacul trecut.

În primăvara anului 1969, Matei Socor ne-a oferit o nouă lucrare : „3 şalviri" — pentru formaţie de suflători, o creaţie bine scrisă sub toate raporturile discursului muzical, pe o linie neomodală, larg cromatizată, plină de umor şi cu accente de grotesc, într-un climat de euforie populară. Dacă poemul „Mama" reprezintă o revenire la o concepţie componistică tradiţională, piesa „3 şalviri", dimpotrivă, se înscrie în orbita unei muzici cu un accentuat spirit contemporan şi în sensul elementelor de formă.

În aceeaşi orbită romantică, dar cu un viu colorit folcloric şi-a conceput Achim Stoia „Cantata Unirii" (1958), pentru solişti, cor mixt şi pian, pe versuri de Fl. M. Petrescu. Similară ca stil, dar mult mai amplă ca desfăşurare ne apare „Cantata bucuriei" (1961) de Ovidiu Varga, pentru sopran, bariton, bas, voce de copil, cor de copii, cor mixt şi orchestră, pe versuri de Vlaicu Bîrna şi Ovidiu Varga.

---

[1] Vezi „Programul de sală al Concertului Filarmonicii George Enescu" din 17 aprilie 1960, de V. Cristian.

Scanned with OKEN Scanner

Cele mai reprezentative lucrări vocal-simfonice din cadrul generației postenesciene au fost realizate de Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Gheorghe Dumitrescu și Roman Vlad.

Nedreptățite de interpreți, cele trei balade de Theodor Rogalski — „Iancu Jianu" (1940), „Toma Alimoș" (1940) și „Mihu Copilul" (1940), toate concepute pentru tenor și orchestră — impresionează prin autenticitatea spiritului folcloric și mai ales prin expresivitatea momentelor dramatice. Iar laconica cantată „Salcia", inspirată de sublime versuri populare, izbutește ca prin scriitura simplă, aerată, a sopranei soliste și orchestrei de cameră, să ne redea esența muzicală a unei străvechi arte folclorice românești. Modalismul ușor cromatizat, cu nuanțe orientale și ritmul liber, doinit, extatic, identificat cu milenarul „parlando rubato" conturează discursul muzical al unui bocet stilizat cu măiestrie de geniu. Textul este de o rară frumusețe :

„Te lasă, te lasă,
Salcie pletoasă,
Să-mpletesc cununa
S-o port totdeauna.
Te lasă, te lasă,
Salcie pletoasă,
Să săruți pământul,
Să-mi umbrești mormîntul".

Muzica se contopește cu textul cu o rară discreție, prevestind cu o clasică măreție și o senină resemnare, poate mioritică, moartea prematură a compozitorului ei. Totul apare ca o cîntare profundă într-o noapte înstelată de vară, înseninată tainic de sentimentul împăcării cu destinul, sentiment pe care ți-l conferă simțul legii morale și fecunditatea muncii împlinite. Se desfășoară molcom ca un nai nostalgic răspîndind mii și mii de ecouri în pădurile seculare...

Scanned with OKEN Scanner

Paul Constantinescu nu a scris cantate în sensul clasic al cuvîntului, dar trei creaţii ale sale din domeniul vocal simfonic merită deosebite consideraţii ! Este vorba de lucrarea larg accesibilă „Tîrg pe muntele Găina" (1953), pentru tenor, cor bărbătesc şi orchestră, ce conţine teme culese din folclor, de o rară frumuseţe melodică, cu un plăcut pitoresc şi mai ales de ciclurile pentru voce şi orchestră : „Ryga Crypto" şi „Lapona Enigel" — mică baladă pe versuri de Ion Barbu, pentru voci de contra-alto, soprană, recitator şi orchestră redusă (1936—1951) şi „Şapte cîntece din uliţa noastră" pe versuri de Cicerone Theodorescu, pentru voce medie (bariton) şi orchestră simfonică (1959). Ambele lucrări evidenţiază pregnant o originală şi complexă viziune componistică polimodală, pe linia creaţiilor lui Bartok, Enescu şi Messiaen. Prima înclină spre pitoresc, cu plăcute nuanţe coloristice şi un robust umor rustic, tălmăcind cu multă plasticitate lumea poetică a unui Anton Pann sau Ion Barbu ; cea de a doua contrastează prin climatul mai întunecat, meditativ, cu centrul de greutate pe tragicul tablou „După mort", una din paginile cele mai emoţionante pe care ni le-a lăsat Paul Constantinescu. Şi astfel tripticul vocal orchestral ni-l înfăţişează pe compozitor ca un admirabil creator de atmosferă, prin intermediul unui stil muzical foarte original şi atît de românesc în esenţa sa.

Inspirat de versurile lui V. Tulbure, compozitorul clujean Sigismund Toduţă a compus o amplă cantată pentru soprană, cor, şi orchestră. Lucrarea este concepută în şase părţi — introducere, recitativ, variaţiuni, marş funebru, passacaglia şi fugă — şi redă, pe de o parte, durerea unei mame care şi-a pierdut unicul fiu în luptă cu nedreptăţile sociale a unei lumi apuse, iar pe de altă parte zugrăveşte, în culori vii, viziunea viitorului într-o nouă societate. Balada începe cu o introducere străbătută de sonorităţi întunecate, pregătind climatul sumbru al unui dramatic recitativ, expus de

Scanned with OKEN Scanner

soprana solistă. În acest fragment se conturează un profund tragism și se reliefează o tematică pătrunsă de o melodicitate tristă, plăsmuită în moduri de origine populară, amintind într-un fel de bocetul ardelenesc, în timp ce orchestra participă cu expresie dureroasă, punînd accentul pe înlănțuiri armonice pline de asperitate. În următorul episod, comentariul corului culminează cu sugestive efecte de „parlando" ca apoi un marș funebru apăsător, desfășurîndu-se lent, fără prea mari contraste, pe un „ostinato" al instrumentelor grave să aducă o liniștire a unui intens zbucium sufletesc. „Passacaglia" — legate de tristele versuri : „Și plînge măicuța și strînge în mîini o cămașă de sînge" — constituie un moment de o puternică trăire lăuntrică, realizat cu o fină muzicalitate și un accentuat simț al polifoniei vocale. Secțiunea finală, în care își face apariția o dublă fugă, pe mobilizatoarele cuvinte : „Cămașa din mîinile ei făcutu-s-a steag de văpăi", încheie luminos acest amplu poem vocal simfonic. „Balada steagului" reprezintă o nouă etapă în creația compozitorului, etapă în care preocuparea de a tălmăci în muzică o tematică contemporană, devine din ce în ce mai evidentă. Sigismund Toduță continuă în mod creator tradiția clasică ; el se dovedește a fi un autentic melodist, cu o înclinație spre lirism. Deși tehnica componistică ne amintește uneori de anumite procedee ale neoclasicilor, stilul lui Sigismund Toduță se profilează pe originalitate. În această valoroasă operă de artă, ne atrag atenția, în mod deosebit, noblețea și sobrietatea concepției, admirabilul simț al echilibrului, mărturii ale unui meșteșug evoluat și ale maturității artistice.

Zeno Vancea este autorul a două creații vocal simfonice : „Cîntecul păcii" (1961), cantată pentru cor și orchestră pe versuri de Vitezslav Nezval, și „Recviem" (1941), pentru cor și orchestră, pentru care a fost distins cu premiul I „George Enescu", în anul 1943. „Cîn-

Scanned with OKEN Scanner

tecul păcii" este o lucrare senină, cu o foarte densă țesătură polifonică ; poate fi considerată ca un madrigal lărgit, cu un specific neorenascentist. Ca și în alte lucrări se remarcă expresivitatea liniilor polifonice suprapuse într-un colorit timbral sobru, aproape monocrom. Muzica corală a lui Zeno Vancea reprezintă indiscutabil un moment nou prin densa polifonie cu sonorități aparte, inedite, în care politonalitatea are un farmec expresiv.

Nu întîmplător a obținut Premiul „George Enescu" pentru impresionantul său „Recviem" — din care din nefericire s-a păstrat numai partea IV, „Sostenuto e grave", celelalte s-au pierdut în timpul celui de al doilea război mondial.

Compusă între anii 1940—1941, în ani de grea suferință pentru poporul român cît și pentru întreaga omenire, această amplă lucrare poartă amprenta unui puternic tragism, exprimat printr-o muzică de un patetism grav și profund, realizată cu măiestrie polifonică și cu acorduri compacte, de duritatea granitului, conglomerate de sunete ce prevestesc dezvoltarea ulterioară a muzicii moderne. În partea IV, autorul se apropie, ca atmosferă — deși folosește cu totul alte mijloace de expresie — de „Lacrymosa" din „Recviemul" de Mozart. „Recviemul" de Zeno Vancea constituie un marș funebru închinat eroilor căzuți pentru a păstra demnitatea și spiritul de libertate al oamenilor de pretutindeni, cu o profundă înțelegere filozofică a timpului pe care-l trăim. În această operă cu un stil monumental, tragicul, de tipul clasic, are afinități cu cel enescian din „Oedip", purificat de orice tendință romantică sau expresionistă ; legătura de nezdruncinat a autorului cu poezia și întreaga noastră artă populară ne apare astfel evidentă.

Poemul vocal simfonic pentru bariton, cor și orchestră „Zburătorul de larg" a fost dedicat de către

Scanned with OKEN Scanner

compozitorul Gheorghe Dumitrescu aniversării a 45 de ani de la crearea Partidului Comunist Român. „Versurile poetului Cicerone Theodorescu sînt o evocare, cu rezonanțe lirice înflăcărate, a rolului de covîrșitoare însemnătate pe care Partidul, conducător încercat în lupta grea a anilor întunecați din trecut și făuritor al victoriilor din anii libertății, l-a avut și îl are în viața poporului român. „Zburătorul de larg" este însuși Partidul, care face să se deschidă drumurile largi și luminoase spre viitorul întrezărit în visurile cele mai îndrăznețe despre progresul și bunăstarea mereu mai mari, instaurate, o dată pentru totdeauna, pe plaiurile patriei. Compozitorul a urmărit o cît mai fidelă redare, în limbajul muzical, a conținutului versurilor, poemul avînd o formă de lied mare, în care materialul inițial, reluat cu anumite modificări în încheiere, încadrează un episod central cu o atmosferă diferită. În concluzia lucrării, vocile îmbinate ale corului și solistului se întrec spre a crea o atmosferă festivă, de maximă luminozitate și totul se termină pe o lungă pedală corală, în acut, care se pierde, sugerînd o imagine de o lărgime necuprinsă :

„Pentru partid, ale gloriei salve !
Salve de valuri la țărmuri se sparg.
El ne îndeamnă aripele albe,
El, zburătorul de larg." [1]

Roman Vlad a compus trei cantate de un remarcabil dramatism. Prima cantată — needitată și neexecutată — a fost scrisă între anii 1940—1941 avînd la bază textul lui Lucian Blaga „Unde ești Elohin"? Cea de a doua cantată „De profundis" a fost tipărită la Editura „Suvini Zerboni" și interpretată în primă audiție de cunoscutul dirijor francez Roger Desormière, la Paris în anul 1949.

[1] Alfred Hofmann : „Zburătorul de larg" de Gheorghe Dumitrescu, „Programul de sală al Concertului orchestrei Radio" din 5 mai 1965.

Scanned with OKEN Scanner

Cea de a 3-a cantată „Le ciel est vide", pe texte de Jean Paul şi Gerard de Nerval, pentru cor şi orchestră a fost scrisă în anul 1953. Linia expresionismului lui Arnold Schönberg este preluată în mod creator, dar în interesanta şi în acelaşi timp în convingătoarea sinteză obţinută prin perfecta fuziune între diferitele mijloace de expresie utilizate, predomină totuşi gîndirea şi sensibilitatea latină, ce-l apropie de marii creatori italieni contemporani Petrassi, Dallapiccola şi chiar Luigi Nono. Stilul lucrării este foarte original şi ne indică un creator care nu doreşte să plătească tribut marilor maeştri din prima jumătate a veacului. Dimpotrivă, Roman Vlad izbuteşte în adevăratul sens al cuvîntului să-şi găsească drumul propriu. Tematica spirituală sau mai bine zis problematica estetică este analoagă în cantatele 1 şi 3. Sînt două poeme *nu* „ale luminii" — primele compoziţii ale lui Roman Vlad sînt concepute pe poeziile cuprinse în binecunoscutul ciclu al lui Lucian Blaga „Poemele luminii", — ci ale „Întunericului universal", a nopţii eterne în care trăieşte omul şi pe care în mod disperat încearcă să o ilumineze cu lumina umanităţii sale. Cantatele lui Roman Vlad sînt străbătute de un colorit sumbru, legat de o substanţă muzicală tragică, rezultantă firească a marilor frămîntări psihice ale artistului, care a trăit una din perioadele cele mai zbuciumate ale istoriei poporului italian, în timpul celui de al 2-lea război mondial, o cinică înlănţuire de crime ! Totuşi, în finalurile lor străbate un sentiment al încrederii în viaţă, în mersul „spre mai bine" al societăţii. Roman Vlad semnalează inflexibilitatea tragică a omenescului de a-şi soluţiona integral conflictele intelectuale, căci în ultima ipostază cunoaşterea veritabilă rămîne o autentică şi simbolică renaştere umană şi poate de aceea tuturora ne scapă mereu ceva în agitata şi scurta noastră viaţă, încît parcă trebuie să ne naştem mereu...

Scanned with OKEN Scanner

Tot în generația post-enesciană pot fi citați Nicolae Brînzeu cu lucrarea „Sărbătoare" (1959), două tablouri simfonice cu cor, și cantata „Închinare", piese larg accesibile și bine construite și Constantin Palade, autorul dramaticelor cantate „Balada despre Gheorghe Doja" (1951), cantată pentru bariton, cor mixt și orchestră, pe versuri de Nicolae Nasta, cu care obține „Premiul de Stat" în același an, „Grivița luptătoare", cantată amplă, situată la confluența cu genul oratorial, concepută pentru soliști, cor și orchestră, pe versuri de Nicolae Nasta, „Cîntecul Patriei mele" (1955), cantată pentru cor mixt și orchestră pe versuri de Nicolae Nasta, „Suită ostășească" (1959) pentru soliști, cor bărbătesc și orchestră pe versuri de Nicolae Nasta și „Comunistul" (1962), poem pentru cor mixt și orchestră pe versuri de Nicolae Labiș. În toate creațiile vocal simfonice și corale ale lui Constantin Palade se remarcă o inspirație din cîntul popular românesc, cu teme expresive, pregnante și o tratare timbrată eficientă, întotdeauna foarte simplă, fapt ce conferă muzicii sale o largă accesibilitate. În același context stilistic poate fi citat și Emil Lerescu, autorul luminoasei cantate pentru bariton, cor mixt și orchestră „Solii Patriei", compusă în anul 1957. Lucrările lui Dinu Stelian sînt concepute într-un stil larg accesibil, puternic ancorate în realitatea zilelor noastre, străbătute de melodii deosebit de cantabile, ce conțin adesea un colorit modal, de tipul diatonic. Armonia este simplă, cu funcții tonale bine conturate și adecvată conținutului de idei și sentimente pe care le dezvoltă. Amintim lucrările „Cantata Armatei" (1949), concepută pentru cor bărbătesc și orchestră, „Să răsune satele" (1962), o luminoasă suită simfonică pentru cor cu acompaniament de orchestră și „Cîntecul Armatei populare", pe versuri de Valeriu Cîmpeanu. Tot în lista creațiilor sale se înscriu „Hai, lui, lui" scenetă cîmpenească pentru cor și orchestră, „De-ar fi mîndra unde-i luna", prelucrare pentru cor bărbătesc, pe versuri popu-

Scanned with OKEN Scanner

lare, „Înfrăţirea", suită de cîntece ostăşeşti şi inspirata suită pentru solişti, sextet vocal feminin, cor bărbătesc şi orchestră intitulată „Partid biruitor". Fără a-şi pune probleme noi în ceea ce priveşte limbajul, muzica lui Dinu Stelian, tradiţională sub aspectul tehnicii componistice, are meritul de a fi o artă directă, cu multă vigoare şi optimism.

Viorel Doboş a fost atras în creaţia sa de genul de operetă şi balet şi în acest sens amintim operetele „Cîntecul munţilor", „Tarsiţa şi roşiorul" — muzica în colaborare cu Gheorghe Dumitrescu — şi baletul „Păcală". A scris şi lucrări vocal simfonice ca poemul de ample proporţii „Pe plaiuri moldovene" pe versuri de Constantin Titus şi creaţii simfonice. În întreaga sa creaţie predomină un sentiment de euforie, redat prin melodii simple şi generoase, armonizate şi orchestrate într-un stil corespunzător.

Stăpîn pe meşteşugul orchestraţiei, mai ales în domeniul alămurilor, Dumitru Eremia, a dat la iveală un mare număr de creaţii dintre care relevăm piesele „Parada", „Ostaşii noştri", „Trec forţele armate", „Drum de luptă şi victorii". Cea mai reprezentativă creaţie a sa este piesa vocal simfonică pentru solişti, cor bărbătesc şi fanfară, intitulată „Victoria", pe versuri de Valeriu Cîmpeanu şi Nicolae Dumbravă. Este o lucrare cu un caracter festiv, în care se evidenţiază melodii de amplă respiraţie, cu armonii luminoase şi o excelentă îmbinare între timbrurile vocilor bărbăteşti şi fanfară, nu tocmai uşor de realizat. Muzica lui Dumitru Eremia se caracterizează printr-o caldă melodicitate şi un accentuat spirit robust, specifice temperamentului artistic al compozitorului. Lucrările sale şi-au dobîndit o binemeritată apreciere, mai ales în rîndurile formaţiilor militare.

Constantin Arvinte a compus un mare număr de tablouri coregrafice, în care reliefează frumuseţea cîntecelor lirice şi a ritmurilor capricioase ale dansurilor

Scanned with OKEN Scanner

populare românești. Ele dau glas într-un lirism mereu sporit frumoaselor noastre aspirații, ferite de ororile războiului. În acest context mai amintim „Balada Patriei", spectacol muzical coregrafic pe libretele de Dan Deșliu, Florin Raba, Iuliu Rațiu și Constantin Titus, muzica de Florin Comișel și poemul „Eroilor Griviței" pentru prezentator, cor mixt, balet și orchestră, pe versuri de Victor Tulbure, libretul de Hero Lupescu, în care muzica lui Florin Comișel recurge adesea la citatul folcloric, prelucrat simplu, într-un stil larg accesibil, de o factură armonică și în general diatonică. Asemănătoare cu această muzică, de o expresie luminoasă și directă, ne apare „Cantata Tineretului" (1948) de Florin Eftimescu, pentru cor și orchestră, pe versuri de N. Tăutu. O lucrare greu incadrabilă într-un curent este inspirata cantată „La moartea lui Ștefan cel Mare" de Harry Brauner. Simplitatea armonică este convingătoare și reliefează linia melodică de o mare forță expresivă. Cîtă asemănare are stilul cantatei cu stilul doinit enescian sau cu simplitatea sculpturii lui Brâncuși, unde toate simbolurile populare — pasărea, floarea, calul, frunza, elementele basmului exprimate de țăranul nostru fie pe smalț sau sticlă, fie la războiul de țesut, pe obiect sau icoană — sînt stilizate liniar, cu o uimitoare măiestrie, pe care o posedau din plin cei doi creatori. În linii mari cantata „La moartea lui Ștefan cel Mare" impresionează prin fiorul liric și echilibrat, iar melodiile sînt de o rară frumusețe și de o autenticitate de netăgăduit.

Aruncînd o scurtă privire asupra muzicii vocal simfonice scrise de generația enesciană și postenesciană, vom distinge pe de o parte o „ramură polifonică", cultivată de George Enescu, Marcel Mihalovici, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Roman Vlad, pe de altă parte o „ramură armonică" valorificată de Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu și alții. După cel de al 2-lea război

Scanned with OKEN Scanner

mondial a luat ființă un gen de „cantată populară", ce nu o dată apelează la teme din folclor și cîntece de masă cu un caracter revoluționar, al căror conținut este izvorît din viața de azi, desfășurată într-un ritm trepidant ! În această privință amintim pe Mihail Andricu, Mihail Jora, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Constantin Palade, Dinu Stelian, Viorel Doboș, Dumitru Eremia, Alfred Mendelsohn, Matei Socor, Constantin Arvinte și mulți alții.

Tinerii compozitori, născuți în deceniile 2 sau 3 ale secolului și afirmați în zilele de azi, au scris nenumărate lucrări vocal-simfonice, multe dintre ele foarte valoroase, cu elemente înnoitoare pe plan național și universal.

O primă categorie sînt legați în mare măsură de un concept componistic tradițional. Astfel cantatele lui Theodor Bratu — „Viață visului vom da" (1952), pe versuri de C. Cîrjan și „Minierii Jiului" (1957), pe versuri de Theodor Bratu, Petre Ghelmez și Ion Meițoiu, ne apar foarte caracteristice. Prin dimensiunile mai ample, creațiile „Luchian", „Anotimpurile Bărăganului", „Pe cîmpul Mărășești" și multe altele devin cantate și relevă o măiestrie ca și tendința de a aborda un stil componistic mai evoluat, legat mai cu seamă de noi combinații armonico-polifonico-timbrale originale și deosebit de convingătoare. Laurențiu Profeta a izbutit să dea la iveală luminoase piese vocal orchestrale cum sînt : „Cîntece de tabără" (1957), suită pentru soliști, cor de copii și orchestră, versuri de Constantin Cîrjan, Ion Zăgan și Constantin Teodoru și „Cantata Patriei" (1959), pentru recitator, mezzo-soprană, cor mixt și orchestră *fără coarde*, versuri de Eugen Frunză. În această din urmă se impune o interesantă corelație între melos și armonie, avînd la bază un convingător cuplu de cvarte și cvinte, amintindu-ne uneori de procedeele impresioniste ca și de cele „neoclasice" ale lui Paul Hin-

Scanned with OKEN Scanner

demith. Credem că nu greşim afirmînd că în acest al doilea caz avem mai mult de a face cu o tehnică rafinată a comunicării „la rece" a unor senzaţii vizuale auditive. Ca o „gimnastică sonoră în azur", ne apare senina muzică a lucrării „Brăduţul singuratic" (1960) — o inspirată poveste simfonică destinată copiilor — imaginată pentru povestitor şi orchestră şi concepută pe textul de un cald lirism al dramaturgului Ionel Hristea.

Contrastantă prin pronunţatul ei dramatism, cantata „Omagiu vieţii" (1963) de Carmen Petra Basacopol ni se prezintă ca nişte meditative „expresiuni sonore" pentru bariton şi orchestră, pe versuri de Eugen Jebeleanu. Lucrarea evidenţiază un anume gust al „clar-obscurului" şi un simţ real al construcţiei solide a materiei, ceea ce constituie un progres vizibil spre stăpînirea fermă şi treptată a întregului discurs muzical.

Orchestrînd şi amplificînd unele valoroase piese corale, Radu Paladi ne-a oferit cîteva cantate miniaturale, cu multă prospeţime melodică : „Hai să-ncingem jocul" (1955), pentru cor mixt şi orchestră, pe versuri de Nina Cassian — distinsă cu premiul I la Concursul naţional în cinstea Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Varşovia, în anul 1955, — şi „Dar de nuntă" (1957), pentru cor mixt şi orchestră pe versuri de Ion Serebreanu — distinsă cu premiu la concursul internaţional al Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Moscova, în anul 1957 — o creaţie de un lirism elevat, cu o autenticitate folclorică cuceritoare.

„Cîntec de ieri" — „Cîntec de azi" (1959), „Cîntecul amurgului" (1956) şi „Cantata Patriei" (1957) sînt titlurile celor trei piese vocal simfonice scrise de Sergiu Sarchizov. În lucrările acestea deosebit de cantabile, creatorul redă luminozitatea pe care mulţi compozitori contemporani au pierdut-o... — şi năzuieşte, dincolo de suferinţa în ambiguitate epuizantă, spre zările

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul și Opera din Timișoara

Conservatorul Ciprian Porumbescu
din București

Teatrul și Opera din Cluj

Scanned with OKEN Scanner

proaspete ale viitorului, în care crede cu toată fermitatea.

Mai evoluate ca stil ni se înfățișează cantatele realizate de Andreas Porfetye, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Miryam Marbé, Dumitru Capoianu, Aladar Zoltan, Erwin Junger, Adalbert Winkler, Adrian Rațiu, Ștefan Mangoianu, George Draga, prin faptul că evidențiază un concept modal mai cromatic ca și alte elemente ale tehnicii componistice contemporane valorificate de clasicii veacului, Enescu, Bartok, și în general de mulți exponenți ai școlilor naționale din zilele noastre.

Andreas Porfetye a scris trei cantate lirice : „Cantata de cameră" (1959) pentru mezzo-soprană, violoncel și orchestră pe versuri de Nicolae Labiș, „Comunistul" (1962), pentru mezzo-soprană, cor mixt și orchestră, tot pe versuri de Nicolae Labiș, și, „In memoriam Mihail Sadoveanu" (1962) pentru alto, cor mixt și orchestră pe versurile Profirei Sadoveanu. Un limbaj în care „totalul cromatic" este subtil tratat izbutește a ne oferi imaginea unei arte vocal simfonice dominată de sensuri estetice majore, diametral opuse fragilității materiei ca și labilității condiției umane. Cu alte cuvinte o artă ce se identifică fără ostentație, cu semnificația noțiunii „optimism" !

„Odă orașului meu" (1963) — cantată pentru cor și orchestră pe versuri de Nina Cassian — de Theodor Grigoriu este tot un poem liric, ce are ca punct de plecare modurile populare cromatice, generatoare de melodii delicate, ca și în cazul muzicii enesciene tîrzii. Chiar dacă lipsesc contrastele, liniile polifonice stufoase creează o ambianță sonoră plăcută, ce îndeamnă la meditație. Aceeași atmosferă, de contemplație luminoasă, se degajă din laconicul poem pentru sopran și orchestră de Pascal Bentoiu, intitulat „Cîntec nou". Un lirism pastoral îmbinat în secțiunea centrală cu o

Scanned with OKEN Scanner

vigoare folclorică pregnantă se desprinde din „Cantata țărănească" de Myriam Marbé ; modalismul cromatic, o polifonie simplă și o instrumentație transparentă, tălmăcesc foarte expresiv versurile lui Cicerone Theodorescu, inspirate din viața de la sate din epoca noastră. Un stil evoluat, conținînd noi elemente de scriitură vocală — clastere, sunete nedeterminate precis, cor vorbit, efecte percutante — se desprinde din dramatica creație corală „Ritual pentru setea pămîntului", cea mai valoroasă lucrare a autoarei. În cele „Cinci cîntece din Ardeal" de Dumitru Capoianu (1961) — pentru cor de femei, oboi solo și orchestră de coarde — autorul zugrăvește în culori vii un peisaj rustic evocator ; melodii diatonice, modale, tratate mai mult armonic decît polifonic și orchestrate cu mult gust și rafinament, creează un discurs muzical echilibrat. Cuvînt, instrument și voce, elemente coagulante ale genului, își revendică ca sursă și aură tonalitatea invincibilă a spiritualității românești...

Elemente de folclor ardelenesc și maghiar, fuzionate armonios într-o paletă sonoră ce ne amintește uneori de operele senine ale lui Bartok și Kodaly, se remarcă în lucrările vocal simfonice de Erwin Junger și Adalbert Winkler — ne referim la „Cîntecul primăverii" (1954), cantată pentru bariton, cor mixt și orchestră pe versuri de Petöfi Sandor și respectiv „Cantata zilelor noastre", pentru tenor, cor mixt și orchestră, pe versuri de George Iarin și Leonida Neamțu. Mai originale și cu o mai pronunțată forță emoțională ni se prezintă cele două lucrări vocal simfonice de Zoltan Aladar : „Cîntece de tinerețe și dragoste" — cantată pe teme populare maghiare, pentru soliști, cor și orchestră (1953), și „Cinci lieduri cu caracter liric", mai evoluate sub raportul tehnicii componistice, prin integrarea „totalului cromatic" cu măiestrie. Ca și în alte lucrări ale sale, Zoltan Aladar dovedește o foarte

Scanned with OKEN Scanner

bună cunoaștere a stilului vocal și vocal-instrumental și că posedă un simț al proporțiilor, judicios respectate. Un modalism original, obținut ca o sinteză între limbajul lui Enescu, Bartok și Messiaen, stă la baza cantatei lui Adrian Rațiu „Odă păcii", pentru cor mixt și orchestră pe versuri de I. C. Aslan, ca și a celei lui Ștefan Mangoianu, sugestiv intitulată „Casa", ambele izvorîte dintr-o concepție estetică înaintată cu o voalată dar convingătoare sete de vitalitate, sete pe care artiștii o presimt a fi nu numai subiectivă, ci universală !

Două cantate compuse de Gheorghe Costinescu și George Draga preiau cu noi sensuri complexitatea modalo-polifonică a limbajului enescian, din ultima perioadă creatoare. În cantata lui Gheorghe Costinescu — „Cîntec apelor țării" — se remarcă o vigoare și culori foarte vii, obținute prin procedee instrumentale atrăgătoare, uneori cu sugestive efecte onomatopeice, totul contopit într-un stil original și unitar. Cantata a obținut un binemeritat succes : a fost distinsă cu premiul „George Enescu" al Academiei R.S.R. Cea de a doua creație — „Cantata festivă" de George Draga — deși apelează la un limbaj asemănător, contrastează prin înclinația mai pronunțată spre un delicat lirism, realizat prin intermediul unor polifonii și elemente timbrale mai puțin dense în desfășurarea lor, fiind utilizate cu o mai mare economie de mijloace. Și una și alta au meritul de a tălmăci sentimentul nobil al dragostei de patrie într-un conținut expresiv, departe de efecte exterioare și mai ales de supărătorul stil „grandilocvent".

Mai amintim cantate de o remarcabilă expresivitate cum sînt : „Pace va fi" și „Cantata anotimpului frumuseții" de Walter Mihai Klepper, cu o bogată tratare polifonică, cele două cantate de Emil Simon — prima mai tradițională, cea de a doua cu elemente ale „totalului cromatic" bine conduse într-un stil original și

Scanned with OKEN Scanner

perfect echilibrat sub aspectul sonor — şi larg accesibila cantată „Tinereţe" de Irina Odăgescu, luminoasă şi cu o convingătoare osmoză între compartimentele corului şi orchestrei. O lucrare deosebit de valoroasă, inspirată de străvechile tradiţii şi fapte eroice ale poporului nostru este „Pintea Viteazul" de Nicolae Brînduşi, unde folclorul românesc este tratat cu o apreciabilă fantezie armonico-polifonico-timbrală, de o compactă forţă emoţională. Mai evoluată şi mai interiorizată este cantata sa de cameră pentru bariton, pian şi instrumente de culoare (după „Psalmii" lui Tudor Arghezi) realizată cu o admirabilă măiestrie ! Peisajul multicolor al cantatelor realizate cu un limbaj evoluat, dar care nu rupe cu tradiţia muzicii universale clasice, este întregit cu „Mic poem pentru cor şi formaţie orchestrală" de Anton Zeman, autorul dovedind acelaşi talent robust ca şi în dinamica sa simfonie.

Un considerabil număr de tineri compozitori au pornit de la tehnica avansată a reprezentanţilor şcolilor naţionale — Enescu, Bartok, Strawinsky, — şi a expresioniştilor şcolii vieneze, ca în cele din urmă să recurgă şi la tehnica neomodală a unui Messiaen sau la structuralismul unor creatori ca Boulez, Nono, Stockhausen, Berio şi alţii. În aproape toate cazurile se menţine însă legătura cu folclorul autohton şi poate de aceea lucrările create sînt ferite de pericolul abstracţionismului şi stilului arid, monocrom.

Aurel Stroe a scris în acest sens patru opusuri : luminoasa „Cantată festivă" (1959) pentru cor mixt şi orchestră pe versuri de V. Tulbure, — ce ne dovedeşte că autorul ştie să scrie şi o muzică cu un caracter mai direct, dar niciodată simplistă ! — „Cantata pentru cor şi orchestră" (1957) pe versuri de Pablo Neruda — ce aminteşte de neoclasicismul lui Igor Strawinsky — şi două lucrări care reprezintă indiscutabil culminaţii în

Scanned with OKEN Scanner

muzica simfonică românească : „Cantata pentru alto, cor mixt și orchestră de cameră" (1959) pe versuri de Paul Eluard și „Monumentum" (1961), poem pentru un grup de baritoni și formație orchestrală, pe versuri de Nichita Stănescu. Versurile lui Paul Eluard și Nichita Stănescu, izvorîte din lupta pentru pace, împotriva tiraniei, a tuturor oamenilor de pe glob au găsit o corespondență admirabilă în muzica lui Aurel Stroe, de un modalism cromatic pregnant, cu o complexă gîndire polifonică, o luxuriantă fantezie ritmică și timbrală, reunite într-un original concept „structuralist". Cele trei cantate de Ștefan Niculescu sînt de asemenea ancorate în contemporaneitate ! „Cantata festivă" — pentru cor de femei și orchestră de cameră, pe versuri de Nina Cassian, (1959) — străbătută de melodii foarte luminoase, încadrate în „modurile cu transpoziție limitată" ale lui Olivier Messiaen este poate cea mai accesibilă. Structuralismul neoserial stă la baza cantatelor nr. 2 și nr. 3, cu deosebirea că un colorit tragic se degajă din cantata nr. 2 — concepută pentru tenor, cor mixt și orchestră (1960), pe versuri de Gellu Naum, în timp ce luminozitatea bucolică caracterizează cea de a 3-a cantată — pentru mezzo-sopran și o formație de suflători — foarte dens concepută polifonic, nelipsită nici de fermecătoare eterofonii, încît nu greșim indicînd pe vechii neerlandezi și pe George Enescu drept sursă de inspirație. Muzica scrisă cu o incontestabilă măiestrie se înscrie în golfurile unei estetici senine, în virtutea căreia „umanul" nu capitulează în fața „predestinării", pentru ca așa cum spunea admirabilul eseist Nicolae Balotă, „nu destinul e cea mai bună recompensă și adeseori destinul împlinit constituie degradarea omenescului"... Tiberiu Olah și-a cîștigat poate cea mai mare popularitate în domeniul muzicii vocal simfonice autohtone ! Căci dincolo de complexitatea modală, polifonică,

Scanned with OKEN Scanner

ritmică și instrumentală — remarcăm o impresionantă utilizare a instrumentelor de percuție — muzica acestui viguros talent creator nu renunță la cantabilitatea generoasă și la comunicarea directă cu toți iubitorii muzicii, indiferent de pregătirea muzicală sau de sensibilitatea lor artistică. În cele două cantate ale sale — „Cantata pe teme ceangăiești" (1957) și „Prind visele aripi" (1959) — străbat cînd o psalmodiere lină, biblică, cînd o tînjire robustă după viață. Muzica este scrisă — după cum ar spune italienii — „con cuore"... Mai abstracte și mai dure ca expresie ni se înfățișează cantatele lui Anatol Vieru : „Mierla lui Ilie Pintilie", pe versuri de Veronica Porumbacu (1949), „Cantata anilor lumină" (1960) pe versuri de Nina Cassian și „Lupta cu inerția" (1961) pentru voci și formație de cameră pe versuri de Nicolae Labiș și George Bacovia. Mai ales ultimele două s-au impus prin complexitatea tematicii, încadrate în moduri cromatice — adesea complementare, tinzînd spre „totalul cromatic" — și construcția admirabilă ; forțe concrete se înfruntă puternic, actualizînd mereu potențialități nebănuite ale spiritualității. O puternică expresie tragică se desprinde din cantata „Pe o plajă japoneză" de Mircea Istrate, pe emoționantele versuri ale Ninei Cassian, un vibrant protest contra războiului. Muzica, concepută pe principiul structurilor neoseriale, la care se adaugă efecte corale convingătoare — cor vorbit, sunete nedeterminate precis, fascicole sonore — este în perfectă armonie cu coloritul sumbru al textului, înseninat abia în finalul cantatei. Dacă în „Cîntare unui ev aprins" (1962) — cantată pentru soli, cor și orchestră, pe versuri de Nicolae Labiș, — forma nu este întru totul convingătoare, în „Stejarul lui Horia" Cornel Țăranu atinge culmile mult rîvnite ale măiestriei autentice, îmbinînd lirismul cu vigoarea, tradiția clasică a formei cu reprize, totuși mult variate, cu ingeniozi-

Scanned with OKEN Scanner

tatea artificiilor novatoare de scriitură — fascicole sonore, îmbinări timbrale aparte, intonații larg cromatizate și multe altele. Deci noutate în ansamblul expresiei și nu o unilaterală noutate pe planul unor anumite ramuri ale discursului muzical. Ca o sinteză între limbajul enescian și cel al lui Olivier Messiaen poate fi considerată cantata lui Alexandru Hrisanide, pe versuri de Mallarmé, din care reliefăm mai ales intervenția de o noblețe reținută, înnălțătoare a sonorităților de orgă.

Preocupări pentru structurarea nouă a limbajului muzical, cu folosirea unor sisteme determinate pe linia unui neomodalism găsim la Corneliu Cezar în aproape toate cantatele sale, admirabil orchestrate și cu o pronunțată forță dramatică, de proveniență teatrală, însă întotdeauna foarte profundă, la Lucian Metianu, în luminoasa și inspirata sa cantată scrisă la absolvirea Conservatorului — departe de tot ce ar constitui „lucrare de școală", la Mihai Moldovan în „Rituale" — o creație care în tălmăcirea expresivă a sopranei Virginia Manu a dobîndit un răsunător succes de public ! — și mai ales în „Cîntecul stelelor" de Mihai Mitrea Celarianu — unde se adaugă o reușită sinteză serial-modală și o mai sigură stăpînire a echilibrului sonor, fapt ce i-a adus mult dotatului tînăr autor un considerabil succes : premiul „Bienalei din Paris, din anul 1967.

În acest caz, cînd muzica nu mai e pur „joc sonor" începem să credem că un fapt de artă de orice dimensiune poate fi posibil. Un veritabil compozitor de cantate este și Liviu Glodeanu, iar în această privință deosebit inspiratele sale creații „Tinerii soldați care au murit" (1958), „Cantata 1933" (1961), „Suita pentru cor de copii, suflători și percuție, pe versuri populare" — lucrare care în aproape toate execuțiile a fost „bisată" ! — și „Ulisse" (1967—1968), ne arată că nu atît

Scanned with OKEN Scanner

noutatea mijloacelor de expresie contează, ci mai ales felul cum se înlănțuiesc în chip înnoitor și original unele elemente de limbaj, chiar dacă sînt mai vechi.

Constantin Brâncuși, acest împărat al sculpturii noastre, măreția infinitului, cu limpezimi cristaline, trăiește și va trăi de-a pururi ! De aceea se cuvine a evidenția omagiul fierbinte pe care i l-a adus Costin Miereanu (Omagiu lui Brâncuși) într-o cantată lirică, cu o originală sinteză serial-modală, într-un limbaj de un ton confesional, uneori hieratic, tălmăcind parcă graiul generos al popoarelor creatoare de frumuseți nepieritoare și inimitabile. Mai citățm lucrările sale „Finit coronat opus" — premiul concursului internațional de compoziție al Fundației „Gaudeamus" 1967, Bilthoven, Olanda — *„Dans la nuit des temps"*, *„Couleurs du temps"*, *„Espaces II"*, *„Monostructures I—II"*, *„Polimorphie 5 ×7"*, *„Espace dernier"*, *„Espace au — dela du dernier"* — structuraliste, cu elemente „aleatorice", de un lirism rafinat, extatic, oriental — tipărite la cele mai mari edituri din lume : „Schott" Mainz (R.F.G.) și „Salabert" (Paris), unde au fost incluși și Enescu, Honegger, Messiaen.

Într-adevăr... măiestria nu așteaptă numărul anilor !

Prezența cantatei în creația tuturor compozitorilor români contemporani, de la Gheorghe Dumitrescu *(Zburătorul de larg)* pînă la creația unuia dintre reprezentanții tinerii generații ca Liviu Glodeanu indică — ca și în cazul muzicii corale ori a oratoriului, — într-un limbaj artistic mai direct, însăși permanența activă a muzicii în viața societății.

Scanned with OKEN Scanner

ORATORIUL

Un alt gen în care compozitorii români au obținut apreciabile succese este oratoriul, amplă desfășurare vocal simfonică, ce antrenează în general un mare număr de orchestranți, coriști, soliști — în muzica contemporană se mai introduc adesea și recitatori și scene de balet — discursul sonor urmărind a tălmăci cît mai convingător un text literar care presupune o natură dialectică, însoțită de un pronunțat dramatism și în ceea ce privește limbajul utilizat. În secolul trecut nu putem vorbi de oratorii românești. Abia în veacul nostru, generațiile enesciene și postenesciene abordează cu curaj acest gen, iar în ultimele decenii, în epoca României Socialiste, unii tineri compozitori au îmbogățit și ei cu creații valoroase acest domeniu al artei noastre muzicale.

O primă fază a oratoriului românesc se caracterizează prin valorificarea pe de o parte a muzicii bizantine și psaltice, pe de altă parte a folclorului străvechi, într-un stil cu un expresiv modalism, o originală înlănțuire de formule ritmice, o arhitectură echilibrată, deși formele sînt concepute mai liber, un veștmînt orchestral sobru, reținut, însă în general convingător.

„Opera-oratoriu *Constantin Brâncoveanu* este prima încercare la noi de a introduce în muzica dramatică elemente ale cîntării de strană. Folosind scriitura con-

Scanned with OKEN Scanner

trapunctică într-o măsură mai amplă decît în alte lucrări ale sale, Drăgoi a realizat această lucrare, de o deosebită expresivitate, într-un stil apropiat de cel al Liturghiei pentru voci bărbăteşti, o lucrare corală reprezentativă a lui Drăgoi.

Deşi calitatea artistică deosebită a creaţiei lui Drăgoi se datoreşte în primul rînd materialului tematic împrumutat în bună parte, din folclor, faptul în sine, al prezenţei masive a melodiilor populare, nu ar putea determina valoarea lucrărilor lui Drăgoi, dacă compozitorul nu ar dispune de acea forţă creatoare graţie căreia el amplifică potenţialul expresiv al melodiilor populare printr-o ingenioasă folosire şi valorificare a tuturor mijloacelor de exprimare — armonice, polifonice şi construcţie formală, — care stau la dispoziţia compozitorului de profesie." [1]

Vom insista mai puţin asupra altei creaţii a autorului, „Povestea bradului", oratoriu pentru soliști, cor şi orchestră, pe versuri de Nicolae Pascu, pe care o considerăm mai puţin reprezentativă.

În genul oratoriului se disting cele două oratorii de Paul Constantinescu : „Patimile şi Învierea Domnului" — oratoriu bizantin de Paşti în patru părţi, terminat în 1946 şi refăcut în 1948 — şi „Naşterea Domnului" — oratoriu bizantin de Crăciun în trei părţi, terminat în 1948. Cele dintîi destăinuiri ale compozitorului au apărut în interviul din 11 octombrie 1943 din ziarul „Evenimentul" :

„Iată, aici am «Oratoriul» pe care l-am încheiat în ziua de 6 octombrie. Titlul întreg îl poţi citi pe copertă : «Patimile Domnului, Oratoriu de Paşti, pe teme bisericeşti bizantine»", reconstituite şi traduse de părintele I. D. Petrescu. Prin osîrdia părintelui Petrescu multe lu-

[1] Zeno Vancea : „Creaţia muzicală românească sec. XIX—XX", Buc. 1968, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., pag. 382.

crări bizantine de mare valoare au fost scoase la iveală. Sînt teme din secolul XIII, de un interes covîrşitor, atît de perfecte şi conţinînd atîta dramatism încît rămîn şi acum actuale.

Toate corurile şi ariile acestui oratoriu sînt documente din secolul al XIII-lea, afară de «Aleluia» de la începutul părţii a II-a şi de finalul părţii a III-a («Prohodul»), două documente din secolul al XVII-lea. Este o anume doză de «ştiinţificărie» în muzică. Textul este alcătuit după cei patru evanghelişti.

Ca şi Bach, am început de la «Ziua azimilor» *(Cina cea de Taină)* şi am continuat pînă la *îngropare*. Am căutat să redau tot hieratismul textului, într-o tehnică destul de modernă, care să nu schimbe caracterul esenţial al documentului. Greutatea a fost găsirea corespondenţelor în muzică a ethosului evanghelic, astfel ca muzica să aibă, în acelaşi timp, şi un sens dramatic.

„Mi-a cerut o muncă susţinută timp de patru ani."

„«Oratoriul Patimile Domnului» relevă puncte de contact cu trei faze ale istoriei muzicii : a. *Faza primitivă* — elementul documentar resuscitat, menit să reîmprospăteze autentica şi nobila expresie a melosului bizantin. («Muzica bizantină de acum 7—800 de ani — sublinia Gala Galaction în cronica asupra oratoriului — avea o puritate şi o noblеţe pe care vremurile triste şi întunecoase ale istoriei popoarelor balcanice le-au făcut uitate.» [...] *b. Faza clasică* : spiritualitatea militant protestantă a pasiunilor lui Bach depăşeşte stadiul primitiv enunţat mai sus, dînd lucrărilor o semnificaţie general umană şi transgresînd, prin pulsul de forţă şi realism, din religios în laic ; la fel oratoriul lui Paul Constantinescu trece dincolo de funcţia de cult (pe care nici nu a îndeplinit-o ca atare), semnificînd în momentele istorice de grea cumpănă în care a fost creat, Golgotha suferinţelor şi jertfelor acestui veac. («Pe alocuri, oratoriul e chiar realist. Îndeosebi corurile în care d. Constantinescu a pus totul de la sine», în-

Scanned with OKEN Scanner

semna în cronica sa Anatol Vieru). Prin această forță actualizantă și prin concepția modernă, de tratare a limbajului muzical, opera se integrează : *c. Fazei moderne a oratoriului.* («Frumusețile sonore ale partiturii rezultă din masivitatea orchestrei și din surprizele armoniilor modale care pentru cei formați la școlile armonice mai recente constituie alcătuiri noi, soluții interesante» confirma în *Scînteia,* Alfred Mendelsohn). Dacă în «Cantata Reformată» clădită pe coralul *Ein fester Burg ist unser Gott* al lui Luther, zugrăvind pagini din răscoalele țărănești, Bach aduce slavă reformei, folosind coralul, după expresia lui Fr. Engels ca o adevărată «Marseilleză a veacului XVI», «Aliluia» și «Prohodul» aparținînd secolului următor, al XVII-lea, descifrate de I. D. Petrescu și folosite de Paul Constantinescu, aveau în anii '43, tulburați de opresiune și de negura războiului, același sens dramatic militant. Și dacă coralul care dă viață «pasiunilor» lui Bach a preluat în substanța sa polifonică cîntarea gregoriană, melosul popular german, cîntecul Minnesänger-ilor îndeosebi al lui Hans Sachs pînă la cîntecul slovac, ducînd la un stil nou, cîntarea bizantină nu era mai puțin bogată în sinteze muzicale de cult și folclorice din sfera popoarelor care au adaptat-o. Cu atît mai mult cu cît cîntări ca «Prohodul» aparțineau mai mult circulației, gustului, fanteziei populare sau contribuției unor autori moderni decît stilului canonic bisericesc." [1]

A doua creație de ample proporții a lui Paul Constantinescu — prima fiind „Patimile și Învierea Domnului" — concepută în foarte mare măsură pe tematică bizantină și vechi cîntece de strună este „Oratoriul bizantin de Crăciun" sau „Nașterea Domnului", scrisă în anul 1947. Ca și în primul oratoriu, compozitorul utilizează texte din Evanghelie, în alternanță cu texte ale

[1] Vezi Vasile Tomescu : „Paul Constantinescu", Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1967, p. 258.

Scanned with OKEN Scanner

cîntărilor legate de cult sau, mai precis, miezul reprezintă Evanghelia după Luca şi Matei, despre care afirma : „Mi s-a părut că este mai limpede şi păstrează destul de mult din limba veche românească ce se potriveşte atît de minunat urmînd ordinea povestirii". Întregul oratoriu a fost conceput ca o impresionantă frescă optimistă, avînd acel ceva din grandoarea austeră şi hieratică a artei bizantine, nelipsit însă de claritatea şi spiritul perfect echilibrat, meridional prin excelenţă, al artei latine. În cele trei mari secţiuni ale sale — „Buna Vestire" (un prolog), „Naşterea" şi „Magii" (pînă la uciderea pruncilor), discursul muzical realizat cu o autentică măiestrie conturează o originală lucrare vocal-simfonică, ce încheie în mod senin dipticul deschis de oratoriul precedent, străbătut de un patetism grav şi profund. Această compoziţie este de fapt o preluare creatoare a stilului cultivat de D. G. Kiriac — ne referim cu precădere la „Liturghia psaltică", dar şi o renaştere a vechii muzici bizantine. Din acest punct de vedere, cele două oratorii create de Paul Constantinescu au pe drept cuvînt o importanţă apreciabilă în muzica universală, la care se adaugă atît noblețea expresiei cît şi noutatea limbajului folosit. Compozitorul a fost perfect conştient de sensul unei muzici bazată cu precădere pe elementul vocal cu melosul modal, descătuşată de influenţele despersonalizatoare ale muzicii barocului — mai cu seamă ale barocului german, ce era încadrată în „major-minorul" occidental — pe care au visat-o înaintaşi ca Musicescu, Mandicevschi, Mureşianu, Dima, Timotei Popovici, Porumbescu, dar nu au izbutit s-o realizeze, muzică pe care a reuşit s-o creeze în sfîrşit mişcarea artistică de la „Carmen" prin Kiriac şi Cucu, mai tîrziu Theodor Theodorescu şi mulţi alţii şi să o ducă la desăvîrşire în epoca interbelică Paul Constantinescu. Aceste două opere de inspiraţie bizantină alcătuiesc o transgresie geografică — trecerea de la Orient spre Occident — şi scot în evi-

Scanned with OKEN Scanner

denţă un univers sonor nebănuit. Originalitatea lor le fac greu de catalogat, deoarece termenul altitudinilor lor se situează dincolo de limitele oricărui curent.

Atît „Constantin Brîncoveanu" de Sabin Drăgoi cît şi oratoriile bizantine de Paul Constantinescu se înscriu în istoria muzicii româneşti, ca trei creaţii vocal simfonice — închinate unei arhaice arte sonore autohtone.

Multe sînt oratoriile inspirate din lupta poporului nostru pentru o viaţă mai bună, pentru a înlătura tirania, pentru a instaura o dreptate şi libertate socială. Amintim în acest sens oratoriul „Lazăr de la Rusca" (1961), pentru solişti, cor şi orchestră de Diamandi Gheciu, pe versuri de Dan Deşliu, o lucrare care ca şi „Simfonia Eliberării" (1963) a aceluiaşi autor relevă pagini de un viguros dramatism, dar cele mai emoţionante momente sînt cele lirice, ducîndu-ne cu gîndurile la delicatele lieduri pentru voce şi pian, pe care le-a compus acest autentic artist. Dintre lucrările lui Alfred Mendelsohn se remarcă mai ales „Horia" (1955), oratoriu eroic pentru solişti, cor şi orchestră, pe versuri de Vlaicu Bîrna şi „1907" (1956), oratoriu pentru solişti, cor şi orchestră pe versuri de Tudor Arghezi. Ambele lucrări atrag atenţia prin dramatismul de o esenţă romantică, energia temelor, aciditatea înlănţuirilor acordice, densitatea polifonică şi orchestrală, toate conturînd un stil în care se îmbină — ce-i drept nu întotdeauna armonios ! — elemente ale romantismului tîrziu cu altele, de provenienţă neoclasică. Dincolo de un anumit eclectism se impune meşteşugul robust al autorului. Mai puţin realizat ne apare oratoriul „Stejarul din Borzeşti" (1961) de Matei Socor, dovedind şi pe această cale că fecundul compozitor excelează în miniaturile corale, neavînd suflul larg al genului dramatic propriu-zis. În acelaşi context stilistic — adică romantic — se înscrie oratoriul pentru solişti, cor şi orchestră, pe versuri de Dan Deşliu, „Sub soarele păcii" de Hilda Jerea ; chiar dacă nu este cea mai realizată

Scanned with OKEN Scanner

creaţie a autoarei, apreciem lirismul unor secţiuni şi mai ales eficienţa scriiturii vocale. „Scînteia Eliberării" (1954), oratoriu pentru mezzo-sopran, bariton, bas, cor mixt şi orchestră, pe versuri de V. Tulbure, muzica de Ovidiu Varga, evidenţiază un stil larg accesibil, cu multe cîntece de masă transfigurate, într-un colorit deosebit de luminos, cu o oarecare ambianţă festivă.

Cel mai valoros compozitor în această constelaţie a „Oratoriului eroic" ni se prezintă Gheorghe Dumitrescu, autorul amplelor „fresce sonore" inspirate din trecutul de luptă al poporului român : „Tudor Vladimirescu" (1950) — oratoriu pentru solişti, cor şi orchestră, pe versuri populare — „Griviţa noastră" (1963) — oratoriu pentru solişti, cor şi orchestră, pe versuri de Cicerone Theodorescu, „Zorile de aur" 1963 — oratoriu pentru solişti, cor de copii, cor mixt şi orchestră, tot pe versuri de Cicerone Theodorescu, „Din lumea cu dor în cea fără dor" sau „Soarele şi moartea" (1965) pe texte populare, tratînd eternul dualism filozofic „viaţa" şi „moartea", — „Pămînt dezrobit" (1968), pe texte de N. Bălcescu, Russo, Bolintineanu, Goga, Coşbuc. În toate aceste lucrări se remarcă o incontestabilă autenticitate folclorică ; autorul apelează adesea la melodii preluate din culegeri, cu un evident specific modal şi în general diatonic, şi în egală măsură la cîntecele revoluţionare. Armonia este adecvată, în general simplă, funcţională ; uneori se remarcă expresive cupluri de „cvarte" şi de „cvinte", iar în oratoriul „Din lumea cu dor în cea fără dor" sau „Soarele şi moartea" se impun şi unele aspecte polimodale şi politonale mai aspre, ca şi în „Simfonia III-a" a aceluiaşi compozitor. Gheorghe Dumitrescu nu este un polifonist, în sensul lui Cuclin, Toduţă, Vancea, Mihalovici, Feldman, cu toate acestea nu o dată în finalurile oratorilor se impun viguroase fugi şi atrăgătoare procedee canonice. Orchestraţia este

Scanned with OKEN Scanner

masivă şi tinde ca şi întregul limbaj al oratoriilor, spre stilul monumental.

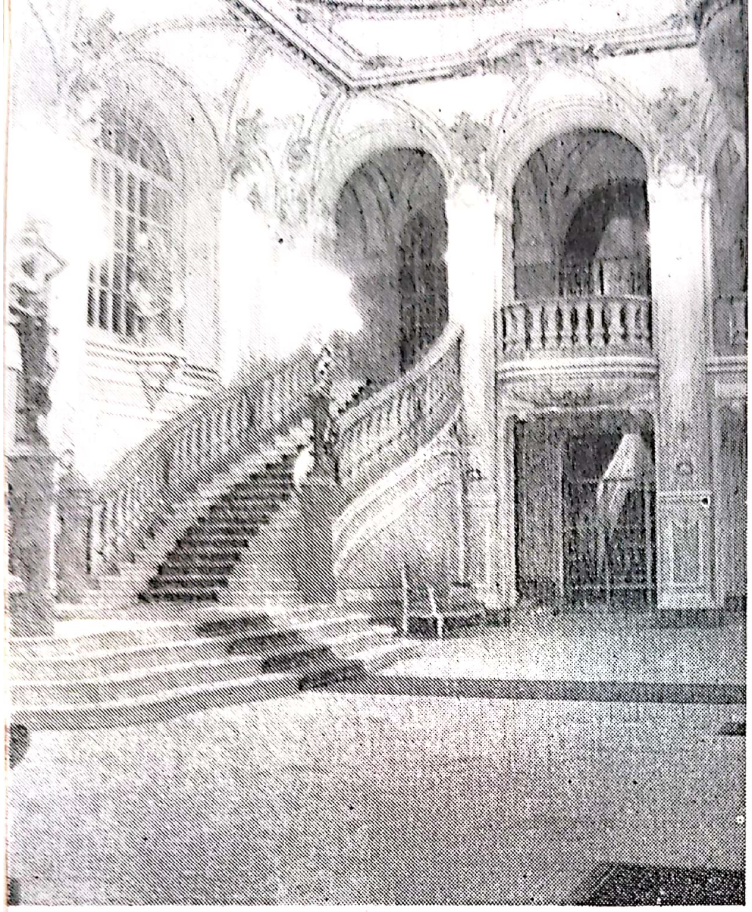
Balada „Miorița" a inspirat pe mulți compozitori români şi i-a determinat să-i tălmăcească profundele semnificații filozofice în discursul lor muzical. Fluierul doinit al „Mioriței" a avut o puternică influență asupra lui Sabin Drăgoi şi l-a condus cu binecunoscuta-i măiestrie corală „Peste ape, peste punți / Peste codri, de pe munți", redînd alături de Tiberiu Brediceanu şi Paul Constantinescu expresia simțurilor româneşti. În anul 1958, Paul Jelescu compune un amplu oratoriu, avînd la bază tot versurile sublime ale acestei poezii străvechi. El este conceput pentru bariton, cor mixt şi orchestră şi relevă o fuziune între specificul nostru folcloric şi unele procedee ale muzicii romantice şi impresioniste franceze, într-un stil predominant liric, cu o discretă eleganță în ceea ce priveşte conducerea discursului muzical, echilibrat şi cu o conciziune meridională.

În acelaşi an a creat Sigismund Toduță oratoriul său într-un act, pentru soliști, cor mixt şi orchestră, intitulat tot „Miorița". Era firesc ca un prieten intim al lui Lucian Blaga — Sigismund Toduță a fost legat de marele poet transilvănean, printr-o minunată prietenie, spiritualizată, adîncă — să ofere o nobilă tălmăcire sonoră poeziei populare care a stat la baza sistemului filozofic al poetului „Poemelor luminii", într-un stil de un lirism senin, contemplativ, unde se valorifică melosul modal al cîntecului nostru popular, cu o viziune polifonică densă şi alta timbrală foarte sobră, încît totul ne apare ca o lucrare de o fină muzicalitate, reluînd cu noi semnificații umanismul renascentist italian, într-o admirabilă şi subtilă îmbinare cu sensurile mărețe ale demnității omului de pe aceste meleaguri, aşa cum reies ele din producțiile milenare ale creatorilor anonimi. Aroma acestei arte arhaice şi totuşi contempo-

Scanned with OKEN Scanner

Oedip pe scena Operei din București
premiera — septembrie 1958

Scanned with OKEN Scanner



Teatrul Național „Vasile Alecsandri“
din Iași — detaliu —

Teatrul Național „Vasile Alecsandri“
din Iași

Scanned with OKEN Scanner

rană prin miile de implicații pe care le conține, trăiește și o simțim mereu, „cum nu poți să nu simți mirosul trandafirului sălbatic în parfumurile domesticite, fabricate după rețete savante"...

Dacă „Miorița" lui Sigismund Toduță apelează la apolinicul Renașterii, Anatol Vieru recurge la alte surse : modalismul cromatic al muzicii lui Enescu, Bartok, Messiaen, polifonia mai aspră a unui Berg și instrumentația viu colorată a unui Strawinsky. Și totuși stilul este foarte unitar, deoarece o tehnică sigură, identificată cu ceea ce numim „măiestrie", reușește să „alchimizeze" artificiile și să evidențieze cu o bogată expresivitate autohtonul. Dincolo de tragicul secțiunii mediane se detașează în secțiunile extreme un lirism liniștitor, legat tainic de luminișul și momentul reconcilierii unui suflet care și-a regăsit echilibrul. Discursul muzical al lui Anatol Vieru este epic și liric totodată. Sub „armura sonoră" există un spirit lucid al artistului matur. Nimic nu devine banal, totul devine miraculoasă esență și se autodepășește la temperatura ridicată a actului creator transfigurator, a seismului poetic.

În memoria lui George Enescu, compozitorul Marțian Negrea a scris un amplu și admirabil recviem pentru cor, soliști și orchestră. Se simte o muzică bazată pe un limbaj de sinteză, al unui creator care a aprofundat neoromantismul, impresionismul și neoclasicismul, cu o tentă ușor serială. Ar fi meschin să reliefăm echilibrul arhitecturii și pregnanța melosului, armoniei, polifoniei și instrumentației... Căci dincolo de considerentele tehnice, Marțian Negrea ne înfățișează muzica însăși, cu tendința de a stinge urile între oameni, de a-i apropia, de a-i înnobila prin trezirea în sufletele lor a ideilor mărețe, înălțătoare și fecunde, așa cum au înțeles și au făcut marii educatori ai antichității. Strămoșii noștri au creat în acest sens nemuritorul mit al lui Orfeu, despre care George Enescu ne vorbea cu atîta pasiune și cu ale cărui sensuri s-a identificat toată viața,

Scanned with OKEN Scanner

încît de cîte ori ne apărea frumusețea lui ni se înfățișa spiritualizată, „rece", „numerică", „orfică"... Oare ne putem imagina altfel pe „Orfeu" „narcotizînd pădurile sau pe Amfion care clădea Teba în sunetul lirei", decît ca o întruchipare a spiritului binelui triumfător pe pămînt ?

În muzica vocal simfonică românească întîlnim și creații luminoase destinate celor mici. Amintim „Poveste din pădure" (1952) de Constantin Bobescu, ce poate fi asemănată cu senina piesă a lui Prokofiev „Petrică și Lupul". Desigur mijloacele de expresie sînt altele, cu un evident colorit folcloric românesc. „Pe lîngă caracterul viu al expresiei, proprie muzicii lui Bobescu — afirmă Zeno Vancea [1] — trebuie menționată aici și remarcabila artă orchestrală a compozitorului". Într-adevăr Constantin Bobescu rămîne un maestru al îmbinărilor timbrale, pe linia eleganței impresionismului francez. În aceeași ambianță, a „rafinamentului naiv" poate fi încadrat și oratoriul „Întîmplare din grădină", (1958) de Laurențiu Profeta, conceput pentru soliști, cor de copii, povestitor, bariton și orchestră pe versuri de Cicerone Theodorescu. Este o muzică mai evoluată în comparație cu aceea a lui Constantin Bobescu, dar în ciuda unor artificii „mai picante" — mai ales sub raportul armonico-timbral — luminozitatea melosului, puritatea acordurilor înlănțuite și eficient valorificate în orchestră, degajă o aromă vivifiantă, încît avem impresia că sîntem în lumea pădurilor de conifere, cu esențe tari, într-un peisaj pastoral foarte liniștitor...

În tînăra generație de compozitori, Sergiu Sarchizov s-a impus mai ales prin forța tragică a amplului său oratoriu „Pe lespedea eroilor" (1958) — oratoriu pentru soprană, cor mixt și orchestră, pe versuri de Mihai Be-

---

[1] Zeno Vancea : „Creația muzicală românească sec. XIX—XX*", Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Buc., 1968, p. 401.

Scanned with OKEN Scanner

niuc, Maria Banuș, A. Toma, Dumitru Corbea, Ștefan Iureș, Eugen Jebeleanu și Nina Cassian. Este un recviem închinat acelora care și-au jertfit viața pentru „mersul spre mai bine" al societății omenești. Limbajul ancorat în tradiția unui romantism tîrziu nu exclude intonații populare atrăgătoare și pregnante ; dar cel mai pozitiv aspect al acestei creații este admirabila fuziune vocal instrumentală, prezentîndu-ne pe autor ca pe un veritabil cunoscător al genului respectiv.

Fără a fi excelat în genul vocal și vocal simfonic, Wilhelm Berger ne-a făurit o creație de un autentic fior epic, oratoriul „Ștefan Furtună" (1958) — conceput pentru soliști, cor și orchestră, pe versuri de George Dan — unde generozitatea unui romantism revoluționar impresionează și credem că de aceea lucrării ar trebui să i se acorde mai multă importanță din partea interpreților.

Un caracter festiv se desprinde din „Oratoriul Eliberării" (1960—1964) pentru recitatori, soprană, bariton, cor de copii, cor mixt și orchestră, de Radu Paladi, pe versuri de Eugen Jebeleanu.

După părerea noastră, una dintre cele mai expresive creații vocal simfonice ale lui Tiberiu Olah este „Constelația omului" (1960), oratoriu pentru recitator, soliști, cor și orchestră, pe versuri de Vladimir Maiakovschi. Un melos modal cromatizat și o extrem de variată paletă armonică, polifonică și mai cu seamă timbrală — unde nu lipsește vigoarea expresivă a instrumentelor de percuție, pe care autorul le valorifică magistral ! — conturează un conținut muzical luminos și foarte profund. Se resimte și o influență enesciană — ne referim la „Oedip" — dar nu în sensul epigonic, căci Tiberiu Olah este poate cel mai personal dintre tinerii compozitori formați în epoca noastră, ci în sens de preluare creatoare, cu multe combinații personale atrăgătoare. Tînărul compozitor a izbutit să pună în relief sensurile

Scanned with OKEN Scanner

simbolice ale textului, fiind perfect conștient că limba e chemată să redea direct un măreț conținut revoluționar și în consecință ea trebuie imperios necesar să capete o plasticitate, o maleabilitate și o permeabilitate încă necunoscute în nici o altă epocă. Și de aceea „corul vorbit" are în această operă, deosebit de dramatică, un rol foarte important. „Fresca" nu poate fi redusă la „experiența modernismului", dar ea o continuă înțelept, poate uneori ca un fruct încă crud, poate alteori bizar, dar în general, cu certitudine, vigurosul talent al lui Tiberiu Olah i-a distilat esența !

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA DE SCENĂ

„Voim o muzică mai simplă, mai nudă, mai directă"...

Claude Debussy

Scanned with OKEN Scanner

BALETUL

Dacă în secolul trecut nu se poate vorbi de un balet românesc, perioada premergătoare primului război mondial anunță apariția și apoi dezvoltarea acestei ramuri din ce în ce mai populare. În epoca interbelică și mai ales după cel de al 2-lea război mondial, baletul autohton cunoaște realizări remarcabile și în sfîrșit putem vorbi de o existență reală a genului, cu rădăcini adînci într-o străveche artă populară. De altfel era firesc ca într-o națiune cu un bogat tezaur folcloric, această sevă vivifiantă să inspire pe nenumărați creatori și să-i determine să obțină opere de artă valoroase, în care muzica și dansul să se îmbine convingător, cu mijloace de expresie originale și deschizătoare de noi drumuri nu numai pe plan național, ci și pe cel universal. Ținem să evidențiem, că baletul nostru ne oferă, în ciuda tinereții sale, o amplă imagine a României de ieri și de azi, realizată prin nenumărate viziuni componistice, dar unitare prin coloritul folcloric pe care-l conțin, indiferent de faptul că uneori el este foarte pregnant, alteori foarte mult transfigurat.

Vorbind despre baletul românesc, nu ne vom opri la realizările timide, la începuturile nesemnificative, ci vom arunca o privire generală asupra acelor lucrări coregrafice, care au îmbogățit în adevăratul sens al cuvîntului acest gen al muzicii de scenă. Și sub acest ra-

port reliefăm că Mihail Jora este creatorul real al baletului românesc şi cel care şi în zilele noastre îi domină toate orizonturile !

Primul balet scris de Mihail Jora este „La piaţă" — op 10 (1928), tablou coregrafic avînd la bază un libret scris chiar de compozitor. În spatele acestui minunat balet stau realizări autohtone nereprezentative, mai mult cu o valoare documentară — ne referim la „Serbarea păstorilor moldoveni" a soţilor Asachi, la prima încercare de balet „Doamna de aur" a lui Ludovic Wiest, la feeria cu cîntece şi dansuri „Sînziana şi Pepelea" de George Stephănescu precum şi la „poemul etnografic" al lui Tiberiu Brediceanu. Dacă analizăm aceste balete primitive şi le comparăm cu vigurosul balet „La piaţă" vom ajunge în mod firesc la concluzia că distanţa este de-a dreptul incomensurabilă. Libretul este foarte atrăgător şi reprezintă o lume a pieţii, cu culori foarte vii şi oameni foarte feluriţi, o adevărată „frescă" a începutului de veac. Nu lipseşte un sens moralizator ca şi o luminozitate şi un dinamism care proclamă parcă triumful vieţii. Limbajul muzical este original, variat, în pofida unor procedee strawinskiene ce-şi fac apariţia şi care ne reamintesc, că în acea epocă Mihail Jora nu a fost străin de tot ceea ce a constituit „suflul sonor contemporan", „nou" în sensul bun şi multilateral al cuvîntului. Melosul modal — în general diatonic — armonia foarte densă, atrăgătoare, cu multe elemente foarte noi pentru acel timp — politonalităţi, modulaţii neaşteptate, armonii voit simple, note străine de acord nerezolvate — ritmica foarte asimetrică, cu admirabile asimetrii, provenite din înlănţuiri polirit-mice, forma liberă şi totuşi logică, cursivă şi instrumentaţia măiastră, complexă, uneori stufoasă, alteori de o claritate mozartiană, redau acest balet într-un climat de optimism robust, la care se adaugă un foarte inspirat pitoresc. Pantomime înseilate cu scene de dans propriu-zis, în sensul clasic, au la bază teme inventate

Scanned with OKEN Scanner

de autor în spirit folcloric ; există și teme citate și în acest sens reliefăm în scena finală, o romanță lăutărească — uneori redată direct, alteori puțin schimbată — de un real efect coloristic și scenic,ce conferă secțiunii respective într-adevăr autenticitate !

În anul 1940 Mihail Jora a compus baletul „Demoazela Mărioța" — op. 19 — conceput în trei acte și care are la bază libretul alcătuit de Aprilena Medianu și Floria Capsali. Melosul este și mai variat ca în primul balet, deoarece pe lîngă muzica concepută în spirit popular românesc, întîlnim și alte tipuri de teme, citate, din cîntecele de largă circulație ale timpului (melodia parodiată a „Marsiliezei", „Marșul lui Napoleon" o romanță din repertoriul lui Barbu Lăutaru și multe altele).

Armoniile sînt mai incisive, paleta orchestrală mult mai dinamică, iar „ritmurile îndrăcite"... ; acestea ca și multe alte elemente de formă se întrepătrund și redau un discurs muzical antrenant, unitar, cu multe efecte plăcute. Punctul culminant este atins în scena dominată de dansul general, foarte inspirată.

Un nou balet al lui Mihail Jora a fost compus în anul 1948 și intitulat „Curtea veche" (op. 24), conceput în două tablouri, pe un libret al compozitorului. Fiind legat de scene mai vechi, limbajul muzical al acestui opus este mai sobru, cu o oarecare austeritate diatonică modală, în sens arhaizant. Foarte bine este zugrăvită atmosfera de conac boieresc moldovean, reliefînd și pe această cale înclinația lui Mihail Jora spre pastoral, pentru scene muzicale picturale și rafinat colorate.

Inspirat de culesul viilor și frumusețea toamnelor românești senine și fecunde, în anul 1953 Mihail Jora creează baletul „Cînd strugurii se coc" (op. 35), o creație scrisă într-un limbaj simplu, larg accesibil, totuși cu multe elemente atrăgătoare. Fără a fi una din lucrările cele mai reprezentative, baletul de un colorit autumnal

Scanned with OKEN Scanner

„Cînd strugurii se coc" pledează pentru euforie şi în felul acesta indică, într-un veac contorsionat, direcţia sănătoasă în evoluţia societăţii noastre.

Toate aceste balete se înscriu în linii mari în orbita melosului diatonic modal, fuzionat cu un limbaj ce relevă o izbutită sinteză între Strawinsky, Debussy şi arta autohtonă. În 1958 Mihail Jora compune baletul „Întoarcere din adîncuri" — op. 39 — spectacol în trei acte inspirat de libretul Marianei Dumitrescu. În această etapă a vieţii sale, compozitorul se îndreaptă din ce în ce mai mult spre stilul cromatic, ce violentează echilibrul tonal de tip clasic şi în cele din urmă îl elimină total. Muzica de cameră instrumentală din acest context şi mai ales nenumăratele lieduri concepute pe versurile poetei Mariana Dumitrescu — unele nemuritoare, cum sînt „Chiot", „Pasăre înaltă", „Chiparosul" — evidenţiază un melos legat de o armonie mai aspră, o ritmică liberă, uneori aproape nemăsurată şi o paletă instrumentală mai monocromă, severă. Experienţele romantismului tîrziu şi expresionismului german sînt prezente, însă ceea ce este important, autorul rămîne el însuşi ! Nu se repetă, ci trece de la pitoresc la meditaţia profundă, filozofică. Se întîmplă ceva similar ca şi cu Richard Wagner, cînd acesta a părăsit sensurile luminoase ale tetralogiei şi se îndrepta spre metafizicul sens al lui „Tristan şi Isolda" sau „Parsifal". În muzica baletului „Întoarcere din adîncuri" totul este „armonie cromatică", de un patetism grav şi profund, din cînd în cînd întrerupt de elementele mai senine şi foarte transfigurate ale muzicii orientale. Este adevărat că elementele orientale existau şi în celelalte balete, ducîndu-ne cu gîndurile la Anton Pann şi cel care l-a revalorificat în epoca noastră : Ion Barbu. Cu deosebirea că dacă în baletele pitoreşti ale lui Mihail Jora răsunau ecouri ale poeziei „Isarlîk", ale orientului sensual, ale imaginilor tonice cu Nastratin Hogea, — toate acestea ca nişte „condimente sonore" peste fundalul

Scanned with OKEN Scanner

autohton de o mare puritate şi luminozitate folclorică — în „Întoarcere din adîncuri" străbat corespondenţele muzicale ale poeziei mai abstracte, „matematice", scrisă de Ion Barbu, acele drumuri ale „dreptei simple"... ca şi „geometria săbiilor trase la Alexandria"... Cu toate aceste nu dispare fantezia ritmică. Ea este însă filtrată şi nu o dată redusă la esenţă, la o expresie nudă. Orchestraţia, foarte densă, lasă loc în puţine momente timbrelor pure şi toate acestea trebuie legate de o nouă viziune estetică şi stilistică. Noul drum al lui Mihail Jora poate fi considerat ca fiind fondul şi raţiunea unui gen muzical ce pare a tinde să-şi restructureze profilul, eliminînd arbitrariul descrierii de natură „egotistă", pentru a deveni o mărturie a epocii trecută prin filtrul unei personalităţi profunde, reprezentative.

Un alt balet al lui Mihail Jora este „Hanul Dulcineea", ce reia cu noi sensuri, prin osmoza dintre muzica compozitorului şi poezia luminoasă a libretului Marianei Dumitrescu, nemuritorul mit al lui Cervantes. „Din acest amplu poem coregrafic de curînd isprăvit de maestrul liedului şi baletului românesc am ascultat trei dansuri înseilate într-un deosebit de inspirat triptic simfonic. Prima imagine «Dansurile morilor de vînt» cu o minunată paletă orchestrală, ne înfăţişează dansul lui »Don Quichote văzut de Dulcineea». O mişcare de o amplă respiraţie va constitui partea mediană «Dansul cavalerilor», ca în final, «Dansul Dulcineei», freamătul corzilor să readucă un discurs muzical dinamic, strălucitor. Ca şi în baletul «Întoarcere din adîncuri» conceput tot pe libretul Marianei Dumitrescu, Mihail Jora utilizează un limbaj foarte cromatic, sinteză expresivă dintre limbajul romantic şi expresionist german şi specificul folcloric autohton mult transfigurat. Stilul original al creatorului este prezent şi în această nouă lucrare, de data aceasta cu o mai mare transparenţă a elementelor timbrale şi cu o mai senină culoare armonică. În alte cuvinte o muzică de bună calitate, rod al unei experienţe

Scanned with OKEN Scanner

de o viață în acest domeniu și care ne dovedește în același timp că autorul ei refuză a se repeta și caută a obține nu atît o noutate a mijloacelor de expresie, cît o înnoire a expresiei însăși." [1]

Urmărind realizările coregrafice ale generației sale, le găsim onorabile și meritorii, cu contribuții adesea interesante. Cînd disecăm însă cu minuțiozitate baletele, corurile și liedurile lui Mihail Jora, ne dăm seama că în ambianța genurilor respective a intrat un maestru tumultos în scenă și parafrazîndu-l pe Al. Piru — în postfața Compendiului de istorie a literaturii române de George Călinescu — afirmăm cu certitudine și mîndrie : „Începe marele concert" !!!

Un alt maestru din generația enesciană, Marcel Mihalovici, a scris mai multe balete valoroase, în care se simte pe de o parte înrîurirea neoclasicismului interbelic — de o nuanță cromatică, tinzînd adesea spre dodecafonism, — pe de altă parte influența folclorului românesc mult metamorfozat și filtrat prin sensibilitatea proprie a artistului. Cele mai importante creații ale sale de acest fel rămîn : „Une vie de Polichinelle" (1922), balet cîntat cu libretul de Marcel Sauvage, „Karagueuz" (1926) balet conceput pe libretul lui M. Larionov, tipărit la Paris, Ed. Max Eschig, 1930, „Alternamenti", balet scris pe libretul lui Claude Rostand, tipărit la Ed. Ricordi în 1957, „Hommage à Thesée (1958), ce pornește de la libretul lui R. H. Ruppel. În aproape toate atrage atenția nu numai construcția solidă ci și polifonia bogată, expresiv condusă și instrumentată magistral, iar în această privință, „fuga" din „Hommage à Thesée" reprezintă o pagină muzical-coregrafică cu totul remarcabilă. Baletele lui Marcel Mihalovici creează indiscutabil o perspectivă nouă în muzica românească ; respectînd tradiția, pe care o înțelege cu un subtext inovator, compozitorul o introduce ca un element de

[1] Alina Mușat Popovici : „O interesantă primă audiție" — „Scînteia Tineretului", 16.III.1967.

Scanned with OKEN Scanner

bază, de trainică legătură, pentru a clădi edificiul muzical de un pronunțat spirit contemporan.

Sub influența romantismului și impresionismului francez, fără a neglija însă unele elemente de artă muzicală populară autohtonă, Constantin C. Nottara compune baletul „Iris" (1926) — de fapt o mimo-dramă într-un act și preludiu, iar Ion Nonna Otescu dă la iveală două balete : „Ileana Cosinzeana" (1918), conceput în două acte pe un libret propriu, și „Rubinul miraculos" (1919). În aceste lucrări, spre deosebire de cele ale lui Marcel Mihalovici, discursul muzical este mai senin, diatonic, iar viziunea componistică armonică, cu o transparentă și suavă orchestrație. Tot pe o orbită a melodicității senine, diatonice, însă mai modale, și în strînsă corelație cu celelalte elemente ale limbajului, conturînd un stil foarte original, Mihail Andricu a creat baletele „Taina" (1932) și „Luceafărul" (1951), după nemuritorul poem al lui Mihai Eminescu. O măiastră orchestrație se desprinde din viu coloratele „Opt scene de balet" (1952) de Ludovic Feldman, mai diatonice în raport cu ultimele sale creații și poate de aceea mult mai optimiste, nelipsite de un delicat umor, ce ne duce cu gîndul la muzica baletelor lui Prokofiev. Autorul a obținut pentru această lucrare „Premiul de stat".

În generația următoare rolul cel mai însemnat îl deține Paul Constantinescu. Lucrări cum sînt „Nunta în Carpați" (1938), poem coregrafic cu care dobîndește premiul I de compoziție la Concursul „George Enescu" din 1938 și tipărit la „Universal Edition" din Viena, „Înfrățire" (1959), rapsodie coregrafică, nenumăratele sale dansuri simfonice precum și cele două rapsodii, ni-l prezintă pe autor ca pe un remarcabil creator de tablouri pastorale cu ritmuri pregnante. O muzică stenică, robustă, cu melodii populare, de cele mai multe ori prezentate sub aspectul citatului, creează un climat prielnic pentru o coregrafie odihnitoare. Se remarcă

Scanned with OKEN Scanner

măiestria instrumentală şi rafinamentul armonic polimodal, caracteristice de altfel în toată arta lui Paul Constantinescu. Există puncte comune între muzica baletelor cu caracter pastoral, de un plăcut pitoresc, de Mihail Jora şi între cele realizate de Paul Constantinescu ; în acest sens ne referim la melos şi instrumentaţie, la viziunea armonică luminoasă şi la esenţa viguroasă a coloritului rustic.

Sub raport estetic, un drum similar, poate fi întîlnit în baletul „Priculiciul" (1932) de Zeno Vancea — o pantomimă într-un act, avînd la bază un libret scris de autor, revăzută în 1957 şi adaptată la un alt libret realizat de Oleg Danovski şi Gelu Matei. Există şi deosebiri între acest foarte inspirat balet al compozitorului bănăţean şi cele ale lui Mihail Jora şi Paul Constantinescu : înclinaţia lui Zeno Vancea spre conceptul polifonic ca şi o mai mare „picanterie" armonică, ce tinde adesea spre un grotesc de mare efect scenic. Ca şi în ciclul de zece piese intitulat „Scoarţe", Zeno Vancea a promovat prin baletul său în acea etapă a muzicii noastre foarte multe elemente componistice noi — polimodalisme, violente aspecte de politonalitate, disonanţe ca elemente de expresie, o asperitate voită în paleta timbrală, uneori cu timbre şocante, care au „scandalizat" pe foarte multe „somităţi" ale vieţii artistice din acea vreme, de un intolerant conservatorism ! Baletul a beneficiat în Bucureşti de tălmăciri remarcabile oferite de Ionel Perlea, Constantin Silvestri, iar la Opera din Cluj, din partea nedespărţitului său prieten, Mircea Popa.

Spiritul elegant al orchestraţiei lui Maurice Ravel îmbinat admirabil cu specificul nostru folcloric — de data aceasta mai voalat decît în dansurile sale simfonice, se remarcă în „Fresca antică" (1923) de Theodor Rogalski, alcătuită din inspirate scene de balet care se prezintă cu succes şi azi în concertele noastre simfonice.

Scanned with OKEN Scanner

Inspirate scene coregrafice a scris şi Mircea Hoinic, dovedind atît o bună cunoaştere a melosului nostru modal diatonic, cît şi a unei instrumentaţii, din care nu lipsesc artificiile atrăgătoare ale maeştrilor muzicii universale contemporane. Dintre compozitorii bucovineni Mircea Hoinic rămîne în acest domeniu cel mai important.

O linie a „baletului romantic" — bazat în mare măsură pe discursul muzical cultivat de creatorii din secolul trecut, îmbogăţit cu aspecte folclorice şi unele procedee mai noi, se distinge cu claritate în opusurile de acest fel ale mai multor compozitori. Amintim în contextul respectiv mai ales baletele lui Alfred Mendelsohn : „Harap Alb", balet în trei acte după Ion Creangă, distins cu Premiul Academiei din R.S.R. 1949, „Călin" balet în trei acte după Mihai Eminescu, libretul de Tilde Urseanu, şi nenumărate suite orchestrale cu caracter coregrafic. Chiar dacă relevă un stil mai puţin unitar, muzica acestor lucrări echilibrate plăcute, senine, este scrisă cu mult meşteşug, cu precădere sub raportul timbral. Mai imperfect, componistic, dar mai inspirat ca melos, mai ales în secţiunile lirice, de un farmec incontestabil, este un alt balet de acest tip : „Haiducii" (1956) de Hilda Jerea, balet în trei acte pe un libret conceput de Gelu Matei şi Hilda Jerea. Tablouri vocal simfonice cu caracter coregrafic, de o autenticitate folclorică — autorii recurg adesea cu succes la valorificarea citatului folcloric românesc — au scris Viorel Doboş, Dinu Stelian, Constantin Arvinte, Florin Comişel şi mulţi alţii.

Roman Vlad este autorul unui admirabil balet — „La Dama delle Camelie" — realizat în 1945 pe un subiect şi pe concepţia coregrafică a lui Aurel Milloss. Se remarcă o tentă neoclasică, cu elemente dodecafonice pregnante, măiestrit intercalate în contextul mai liber conceput al limbajului sonor. Se detaşează expresiv cele cinci valsuri — „Vals trist", „Vals strălucitor", „Vals li-

Scanned with OKEN Scanner

ric", „Vals dramatic" şi „Vals macabru" — încadrate între introducere şi repriza concluzivă. Lucrarea denotă ca şi în alte cazuri o certă măiestrie şi de ce nu ! — o muzică cu un spirit vizionar, dacă o raportăm la anii 1945. Nu este lipsit de interes faptul, în virtutea căruia un român a fost printre primii dodecafonişti italieni [1] şi prin aceasta un exponent al „avangardei" — în sensul optim al noţiunii — de după cel de al 2-lea război mondial. Cît priveşte varietatea ritmică, ea denotă o transfigurare abilă a unor formule de dans popular românesc.

Ca şi Marcel Mihalovici şi Roman Vlad, Marius Constant născut în 1925 la Bucureşti, nu a uitat niciodată origina sa românească şi nu o dată, beneficiind de un prestigiu binemeritat într-o ţară cu o străveche tradiţie culturală cum este Franţa — ţară în care s-a stabilit, — a promovat muzica românească şi s-a arătat un prieten devotat al muzicienilor noştri. A fost invitat de onoare în cadrul celui de al 4-lea Festival „George Enescu" din Bucureşti alături de Marcel Mihalovici şi Roman Vlad, cărora le-a tălmăcit cu o fină muzicalitate şi o pronunţată sensibilitate multe lucrări în nenumărate festivale internaţionale de artă sonoră contemporană. Compozitor şi dirijor specializat în muzica de balet şi în egală măsură în muzica scrisă în epoca noastră, Marius Constant a arătat o înclinaţie deosebită pentru muzica ritmată, pentru genul coregrafic. A aprofundat pe marii clasici, iar dintre creatorii de azi s-a apropiat de Debussy, neoclasicii grupului „celor 6 din Franţa" şi mai recent de Olivier Messiaen şi elevii acestuia, Pierre Boulez şi

[1] Fost director al Filarmonicii din Roma, Roman Vlad este în prezent directorul Operei din Florenţa. Pe lîngă compoziţii a scris şi nenumărate studii de muzicologie, cartea de sinteză „La Storia della dodecafonia". La noi a fost tradusă monografia sa „Strawinski".

Scanned with OKEN Scanner

Ianis Xenakis. Temperament latin prin excelenţă, Marius Constant a izbutit să-şi contureze un stil original, luminos, o îmbinare subtilă a tradiţiilor celor mai valoroase ale muzicii din ţara lui Racine cu noile aspecte ale operelor scrise de către generaţia formată după cel de al 2-lea război mondial. Nu lipsesc unele elemente care ne indică apartenenţa sa şi la cultura muzicală din sud-estul european. Amintim dintre opusurile sale : micul oratoriu „Le Joueur de flute", distins cu premiul „Italia" în anul 1952. În 1956 a compus pentru Maurice Bejart un balet intitulat „Haut-Voltage". Numit director muzical al „Baletelor din Paris", conduse de Roland Petit, Marius Constant a dirijat stagiunea pariziană din 1958 şi a acompaniat aceste ansambluri în turneele din Statele Unite ale Americii. În acelaşi an Leonard Bernstein prezintă în public plasticul şi viu coloratul ciclu „24 preludii pentru orchestră" cu un real succes, datorit mai cu seamă unei palete timbrale strălucitor realizată ! După ce scrie pentru Roland Petit „Contrepointe", „Cyrano de Bergerac", dă la iveală noi piese, de o reală substanţă muzicală cum sînt : „Concertul pentru tubă şi coarde", o mişcare simfonică coregrafică pentru pian şi 19 instrumente — „Ponant 19" — şi o lucrare plină de fantezie armonico-timbrală : „Concert pentru saxophon şi 11 instrumente". În multe ţări se redau cu succes dipticul său „Giaconna şi Marş" şi cele trei schiţe simfonice „Turner", în care ca şi în mai toată creaţia sa se resimte un pronunţat spirit dansant. Dintre baletele sale cele mai importante ne apare „Eloge de la folie", balet în 9 tablouri după Jean Cau şi Roland Petit, şi „Les chants de Maldoror". Acesta din urmă este conceput pentru recitator, 23 de solişti, la care se adaugă un dansator, ce redau într-un stil de admirabilă osmoză, o muzică modală aleatorică, textul literar al bizarului Lautréamont şi o pantomimă foarte adecvată. Înfăţişat la 10 martie 1966 la „Theatre des Champs Elysées", sub direcţia lui Antonio de Almeida,

Scanned with OKEN Scanner

cu coregrafia lui Roland Petit, baletul „Eloge de la folie" excelează în sonorităţi deosebit de atrăgătoare, cu combinaţii timbrale ieşite din comun, dacă le raportăm la muzica clasică. Cunoscutul muzicolog Claude Rostand relevă în prefaţa discului închinat acestei lucrări, distins cu „Prix Jaques Rouche" (*Academie du Disque Francais*, 1967) că nu există o corespondenţă reală între substanţa baletului şi opera lui Erasmus. Creatorii baletului au dorit „a vedea, a asculta, şi a dansa cîteva „folies modernes" (filozofii spuneau „aliénations"). Aceste „folies" doresc a evoca cu subtilitate ceva situat „între ceea ce simbolizează şi ceea ce nu reprezintă nimic". Sau cum ar mai spune Jean Cau : „— Nous nous sommes éfforcés de decouvrir des zones de sens symboliques qui, sans la devoiler au niveau de la psychologie, aimanteraient la réalité moderne".

Din toate acestea reiese limpede că Marius Constant este preocupat să redea cu multă expresivitate, într-o artă logică şi solară cu cele mai noi mijloace de expresie — ce evoluează de la serialism, neomodalismul cromatic şi aleatorism spre efecte puternice şi sugestive de muzică concretă şi electronică — eleganţa şi vioiciunea spiritului latin. Afirmăm acestea căci în baletele sale nu vom întîlni nimic din sensurile tulburi ale metafizicii germane sau din coloritul ceţos al fiordurilor nordice... Dincolo de anumite speculaţii sonore, eficient realizate, Marius Constant rămîne un compozitor valoros, un dirijor autentic şi multilateral format la cele mai bune tradiţii europene şi în acelaşi timp un intelectual sobru, care nu a ezitat niciodată să se alăture tendinţelor progresiste din lumea întreagă. Aşa l-am cunoscut şi i-am aprofundat activitatea artistică cu dimensiuni multiple.

Situat la confluenţa dintre romantismul tîrziu şi neoclasicismul interbelic, baletul lui Mircea Chiriac : „Iancu Jianu" (1963) în trei acte, pe libretul lui Oleg Danovski, reprezintă în ciuda unor lungimi şi inegalităţi

Scanned with OKEN Scanner

de calitate, sub raportul melodico-armonic, un succes al autorului. Acest balet închinat figurii luminoase a haiducului, ridicat în folclorul românesc la „dimensiune de mit", atrage atenția nu atît prin secțiunile lirice, cît prin momentele de un intens dramatism, iar în această privință intervenția la un moment dat într-un final de tablou a xilofonului și timpanului în „glissando" merită o deosebită admirație, compozitorul obținînd o puternică forță emoțională.

Laurențiu Profeta preferă un balet mai sobru, evident „neoclasic" — în sens „Prokofiev" — atît ca formă cît și ca fond. Dacă „Soția căpitanului" (1946), balet într-un act pe libretul lui Oleg Danovski, reprezintă o realizare meritorie, „Prinț și Cerșetor" (1963) balet în trei acte, libretul de Ionel Hristea și Oleg Danovski, după Mark Twain, poate fi etichetat ca o reușită, în pofida lungimilor. Iar în acest sens redăm grăitoare citate din presa din străinătate :

„...Oaspeții români ne-au mai prezentat baletul autohton «Prinț și Cerșetor» (fără îndoială cu mari perspective în repertoriul mondial contemporan !), după toate aparențele o operă de mare însemnătate care formează obiectul unui spectacol de o seară întreagă și a cărei muzică a fost scrisă de compozitorul român Laurențiu Profeta... Baletul înfățișează întreaga povestire în 10 tablouri care fiecare, datorită în special realizării coregrafice, constituie o unitate bine definită. Mi se pare excelent realizată introducerea sonorităților arhaice, corespunzătoare epocii elisabetane, într-o expresie muzicală contemporană. Fiecare tablou este realizat regizoral, scenic și coregrafic cu o plenitudine, pe care de altfel în baletele de pînă acum nu am prea întîlnit-o." (Ziarul VECER, R.F.S. Iugoslavia, 1 august 1968, B. Ucekar).

...„și, în fine, o lucrare «Prinț și Cerșetor» de Laurențiu Profeta, capabilă să umple o seară, și care captivează timp de 3 ore prin cele petrecute pe scenă : un

Scanned with OKEN Scanner

spectacol muzical bun pentru dans, popular, de efect, cizelat. Muzica lui Profeta nu desminte moştenirea lui Prokofiev". (Klaus Geitel, ziarul „Die Welt" 26 septembrie 1967, R.F. a Germaniei).

„...Profeta a scris un balet care lipsea. El îşi va face drum din scenă în scenă ca nici unul altul de la «Cenuşăreasa» de Prokofiev." Acelaşi cronicar (Klaus Geitel) în Buletinul Consiliului Internaţional al muzicii The World of music"., nr. 1 din 1968.

...„Muzica te cîştigă datorită imaginilor ei vii, pline de viaţă şi sincerităţii, calităţi deosebit de importante atunci cînd te adresezi micilor spectatori. De altfel şi spectatorii adulţi au dat o înaltă apreciere baletului. Muzica lui Profeta este modernă în înţelesul bun al cuvîntului, este plină de căldură şi spirituală. Orchestraţiei îi sînt proprii strălucirea, vioiciunea şi fineţea facturii." (R. Leites, revista „Muzica Sovietică", nr. 2/1968).

În tînăra generaţie de compozitori s-au scris puţine balete. Întîlnim însă un aspect mai aparte : al fuziunii dintre genul vocal-simfonic şi coregrafic, iar în această privinţă „Crengile" — versuri de Mariana Dumitrescu, „Omul şi masca" — după un libret al talentatului tînăr compozitor şi poet Nicolae Coman, ambele compuse de Carmen Petra Basacopol, ne apar foarte inspirate. Compozitoarea a izbutit să obţină o viziune artistică, dacă nu „nouă" în sensul avangardei occidentale, „nouă" în sensul expresiei generale, unde tradiţia şi inovaţia se îmbină admirabil. Cu alte cuvinte, fuziunea dintre arte este originală, iar limbajul nu renunţă la marile cuceriri clasice, adică la o anume corelaţie funcţională, prezentă în ciuda acordurilor alterate. Aş mai cita în această constelaţie „Baladă" pentru solo-voce, recitator, cor de femei şi orchestră — coregrafia : Szekely Denes — de Remus Georgescu. El valorifică expresiv, cu noi elemente timbrale — uneori influenţate de Kristoff Penderecki — o minunată poezie de Adrian Maniu. Lucrarea, cu accente expresioniste, este bine în-

Scanned with OKEN Scanner

chegată şi se remarcă prin abilitatea cu care este îmbinată o scriitură corală îndrăzneaţă, brăzdată de „fascicole sonore", cu o instrumentaţie ce apelează cu succes şi la sunetele nedeterminate precis. Szabo Csaba, autorul unui valoros poem concertant pentru vioară şi orchestră ca şi al unui dramatic cvartet de coarde, a izbutit să ne ofere şi un dans dramatic : „Balada Haiducului", influenţat de Zoltan Kodaly, pe care acelaşi maestru de balet, Szekely Denes, l-a pus într-o lumină favorabilă.

Deşi nu au fost iniţial concepute pentru balet, cunoscutele creaţii „Scene nocturne" de Anatol Vieru, „Arcade" de Aurel Stroe precum şi „Coloana infinită" şi „Poarta sărutului" de Tiberiu Olah, au beneficiat de transpuneri coregrafice de o mare plasticitate şi rafinament, iar în acest sens aportul unor maeştrii ca Irinel Liciu, Oleg Danovski şi Vasile Marcu ne apare mai mult decît convingător !

Scanned with OKEN Scanner

OPERA

„Opera Română ! Visul meu de demult ! O operă unde să auzi în limba noastră, cu cîntăreţii şi muzicienii noştri, marile capodopere ale lui Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, ale supraomenescului Wagner, apoi opere moderne frumoase ca «Pelléas şi Mélisande» de Debussy, «Ariana şi Barbă-Albastră» de Paul Dukas, «Boris Godunov» de Musorgski, «Salomeea» de Strauss, şi mai tîrziu lucrări lirice româneşti".

George Enescu

Scanned with OKEN Scanner

Încă din secolul trecut se poate vorbi de începuturile teatrului liric autohton, prin prezența unor vodeviluri inspirate, operete străbătute de melodii plăcute și antrenante și opere nu lipsite de secțiuni izbutite, ce au culminat cu realizările lui Eduard Caudella. Dar ca și în alte ramuri ale muzicii românești, abia în generația enesciană se evidențiază într-adevăr opere bine închegate, unele dintre ele înscriindu-se și azi cu succes în repertoriul permanent al teatrelor noastre muzicale. Și din toate aceste considerațiuni putem trage concluzia, că generația enesciană rămîne aceea care a pus bazele muzicii noastre contemporane, ce se dezvoltă azi într-un ritm dinamic și susținut, încît nu o dată putem privi realizările altor popoare, cu o bogată tradiție, de la egal la egal !

„Numele și mai ales opera componistică a lui Alexis Catargi sînt cunoscute azi aproape numai de specialiști. Diplomat de carieră, Catargi și-a petrecut partea cea mai mare din viață în străinătate, fără a pierde însă contactul cu cercurile și activitatea muzicală din București, unde compozitorul a apărut în mai multe rînduri ca interpret al propriilor sale lucrări" [1]

[1] Astfel, în 1907, a dirijat premiera operei sale „Enoch Arden" (după poemul lui Tennyson), rolul principal fiind susținut de Hariclea Darclée. În 1910, împreună cu George Enescu, a executat

Scanned with OKEN Scanner

Ele sînt puține la număr din cauză că, fiind absorbit de activitatea de diplomat, Catargi nu s-a putut dedica compoziției decît în orele libere ; judecînd însă după nivelul artistic al singurelor lucrări care au fost păstrate (în manuscris) — operele „Enoch Arden" (1905) și „Nunta tragică" (1918), a cărei premieră a avut loc pe scena operei din Monte Carlo [1], apoi, în 1929, la Cluj (toate celelalte lucrări : o „Sonată pentru vioară și pian", un „Cvintet pentru coarde și pian", lieduri, „Simfonia dramatică" și cîteva lucrări neterminate au fost distruse cu ocazia bombardamentelor din București în timpul celui de al doilea război mondial), Catargi poseda nu numai un real talent, dar și un temeinic meșteșug componistic. Studiile muzicale și le-a făcut la Viena (terminate în 1894), și la Paris, între anii 1904—1905, cu Gédalge.

Posibilitatea de a supune unei judecăți critice creația lui Catargi se reduce astfel la cele două opere ; prima dintre ele, „Enoch Arden", îl arată pe compozitor ca avînd deja o certă maturitate tehnică și stilistică. Deși limbajul operei, adecvat subiectului, redînd atmosfera nordică, are elemente comune cu muzica compozitorilor scandinavi (Grieg, Sinding etc.) și cu cea a lui Wagner, în melodie și armonie există certe trăsături personale.

O mai accentuată notă originală se despinde din opera „Nunta tragică", cu subtitlul „Dragoș Vodă" [2], în

---

„Sonata" sa pentru vioară și pian, iar în 1915 a dirijat, în primă audiție, o altă lucrare a sa, „Simfonia dramatică". Revizuită, simfonia a fost executată apoi, în 1917, la Paris, de către Orchestra Colonne-Lamoureux, sub conducerea lui Chevillard și de orchestra „Scholei Cantorum", sub conducerea lui Vincent d'Indy, iar în stagiunea 1928—1929, a fost prezentată din nou la București, sub conducerea lui George Enescu.

[1] La pupitru se afla George Laweryns de la Teatrul de operă „La Monnaie" din Bruxelles.

[2] Rolul lui Dragoș Vodă a fost susținut de basul Gheorghe Folescu.

Scanned with OKEN Scanner

care compozitorul vădeşte o apropiere de muzica noastră populară." [1]

„La şezătoare" (1908), scenă lirică într-un act de Tiberiu Brediceanu — editată la Leipzig, Editura F. M. Geidel 1912 — prezintă un interesant melos diatonic, de o noblețe şi o putere de expresie remarcabilă, tratat armonic, simplu şi eficient, într-un stil deosebit de accesibil. Tiberiu Brediceanu rămîne în istoria muzicii româneşti ca una din personalitățile de temelie, ce a avut un aport multilateral şi de aceea ar fi o eroare să privim activitatea sa doar prin prisma prelucrărilor de folclor. Acest autentic artist, cu aparența austeră, cu figura uscată, de o severitate parcă discretă, înmuiată într-o suavă melancolie, ne transmite bunăvoința prietenească a înțelegerii şi a aprecierii muncii intense a tuturor acelora care se dedică muzicii.

„Cu toate că s-a ocupat de compoziție ca amator şi că tehnica sa a avut lacune, Emil Monția şi-a cîştigat merite prin culegerile de folclor cu acompaniament de pian, pe care le-a publicat, precum şi prin compoziții proprii, printre care de o mare popularitate s-au bucurat cîntecele sale pentru voce şi pian, al căror stil se află între doină şi romanță. Dintre cele cinci opere ale sale : «Fata de la Cozia», «Ileana», «Haiducul Cercel», «Trei deodată» şi «Moştenitorul» (ultimele două, opere comice) — toate pe libret propriu — prima a văzut lumina rampei, la opera din Cluj, fără a se menține însă mai mult timp în repertoriu..." [2].

Mai poate fi citată în această ambianță a „romantismului naiv" şi opera „Pasărea măiastră" (1937) de Ion Borgovan, operă în trei acte pe un libret al autorului. Se remarcă ca şi în liedurile sale un cald lirism şi o subtilitate în a transfigura intonațiile folclorice. Lipsa unei substanțe dramatice se resimte şi astfel se explică mai

---

[1] Vezi Zeno Vancea : *op. cit.* pag. 190.
[2] Zeno Vancea : *op. cit.*, p. 403—404.

Scanned with OKEN Scanner

bine succesul său mult mai mare în domeniul cîntecului pentru voce şi pian, unde obţine poate cea mai mare autenticitate. Mihail Andreescu-Skeletty a cultivat îndeosebi muzica dramatică şi poemul simfonic (operele „Strigoii", „Copilul haiducilor", „Regina ostrogoţilor", „Misterul nopţii", poemele simfonice „Satira III-a" după Eminescu, „Viaţa de artist", „Cerbul miraculos", „Exilul" etc.). „Deşi operele sale conţin pagini muzicale sincer simţite, din cauza lipsei de adevărată forţă dramatică, ele nu s-au putut menţine în repertoriu, după cum din pricina unei construcţii formale deficiente şi a unui limbaj eclectic folosit în operele menţionate, nici lucrările simfonice nu s-au impus în mod definitiv în viaţa noastră muzicală. Partea cea mai reuşită a creaţiei sale o reprezintă cîntecele pentru voce, cu acompaniament de orchestră". [1]

Alexandru Zirra a compus un mare număr de creaţii, manifestîndu-se în toate genurile ; printre ele : „Alexandru Lăpuşneanu", operă în patru acte, libretul de A. Zirra, după nuvela lui Costache Negruzzi, „O făclie de Paşti", operă în trei acte după nuvela lui Ion Luca Caragiale, „Capra cu trei iezi", operă basm în două acte pentru copii, după povestirea lui Ion Creangă şi „Furtuna", operă în trei acte, libretul după cronica lui Grigore Ureche, ne apar cele mai convingătoare. Stilul său este al unui compozitor romantic, care îmbină mijloacele de expresie ale acestei epoci cu elementele melodice ale muzicii populare româneşti, transformate şi prelucrate cu subtilitate. Mai puţin original ca un Kiriac, Cucu, Chirescu, Cuclin sau Jora, Alexandru Zirra ocupă totuşi un loc onorabil în muzica românească, iar corurile şi operele sale, atrag atenţia prin paginile de o fină ţinută artistică, de un permanent bun gust. Este o muzică spontană, ce respiră amplu şi avem impresia că

[1] Zeno Vancea : *op. cit.*, p. 406.

Scanned with OKEN Scanner

se apropie de o permanentă sete de echilibru și puritate.

Școala muzicală franceză de compoziție a exercitat o puternică influență mai cu seamă asupra operelor scrise de elevii lui Alfonso Castaldi. Unii au preluat din acest context spiritul mai germanic al artei lui Cesar Franck și al lui Vincent d'Indy, precum și spiritul „Scholei Cantorum", în general mai tradițional, alții au tentat luminozitatea latină a curentului impresionist și nu o dată au înălțat pe Debussy la „dimensiune de mit".

În prima categorie cel mai important poate fi considerat Dimitrie Cuclin, creatorul operelor : „Traian și Dochia" (1921), operă în patru acte pe un libret scris chiar de autor, „Agamemnon" (1922) operă în cinci acte, libretul în limbile română și franceză de compozitor după Eschil. Mai pot fi citate „Soria" (operă-madrigal în cinci acte), „Bellerophon" și „Meleagridele". Ca și în alte lucrări ale sale se remarcă un discurs muzical cu un deosebit de clar și pregnant funcționalism — indiferent de „major-minorul" apusean sau de arhaicul modal „antico-medieval" — tipic și în muzica populară românească, — o armonie simplă, unde diatonismul și cromatismul se îmbină cu succes, într-un tot unitar, de un dualism complementar, o ritmică bine conturată și o ambianță vocal-instrumentală eficientă, dar mai sobră, iar sub acest raport ea contrastează față de stilul operei italiene. Se remarcă, ca și la Wagner sau la Vincent d'Indy, tendința de a opune rapsodismului, construcția solidă, cu un pronunțat simț al gradațiilor și proporțiilor.

În acest sens Dimitrie Cuclin afirmă :

„Insist : e zădărnicie și zădăreală, e ofensă și un lucru vătămător, să se mai scrie, măcar de acum înainte, opere și balete în necunoașterea și nerespectarea *construcției*... Căci este aproape de mintea omului : o casă, care nu e destul de adînc înfiptă pe un teren solid, o

Scanned with OKEN Scanner

temelie cît trebuie de tare, cu un material bine dozat conform diverselor lui însuşiri, bine echilibrat, nu poate fi, toată lumea spune, decît fapta unui exment, căci se dărîmă. Şi spiritul, nu mai puţin decît materia, e supus dărîmării, cînd e tratat cum nu se cuvine." [1]

Un colorit asemănător se poate distinge în muzica dramatică a lui Constantin C. Nottara, iar în această privinţă stau mărturie operele: „La drumul mare" (1932) — operă într-un act, libretul de autor după Anton Cehov, „Cu dragostea nu se glumeşte" (1933), operă comică în trei acte, libretul de Constantin C. Nottara după Alfred de Musset, „Se face ziuă" (1934) — operă într-un act, libretul de Constantin C. Nottara după Zaharia Bîrsan şi „Ovidiu" (1950), operă în cinci acte, libretul de Sigismund Zalevski după Vasile Alecsandri (terminată de Wilhelm Georg Berger). Momentele cele mai izbutite sînt cele lirice, pe linia unei cantabilităţi de amplă respiraţie, ce relevă afinităţi cu suflul melodic nostalgic al lui Ernest Chausson. Un puternic dramatism se impune în opera „La drumul mare", cu contraste ce se detaşează pregnant, cu o admirabilă zugrăvire pe plan sonor a personajiilor principale, dublate uneori de momente de tensiune tragică, aproape expresionistă. În ciuda unei lipse de unitate de stil, creaţia lui Constantin C. Nottara, oscilînd între eleganţa romantismului francez şi vigoarea dramatică a muzicii neoromantice germane, reprezintă un moment important în muzica noastră de operă din acea epocă şi ne înfăţişează un artist autentic, sigur pe meşteşugul componistic. Operele sale, de un bun gust muzical, mai au acea însuşire aleasă de a crea un public care să înţeleagă arta, capabil să-i aprecieze frumuseţea.

Mai apropiat de impresionismul francez şi în oarecare măsură de tulburătorul tip de poem simfonic

---

[1] Doru Popovici: „Convorbiri cu Dimitrie Cuclin" — în manuscris.

Scanned with OKEN Scanner

straussian, Ion Nonna Otescu a izbutit să ne ofere o atractivă operă bufă în trei acte, „De la Matei cetire" (1938), concepută pe un libret propriu și terminată de compozitorul Aurel Stroe în zilele noastre. Spectacolele din anii 1967—1968 de la opera din Cluj au evidențiat o fină osmoză între libretul bine construit și plin de humor și limbajul muzical, pregnant mai ales orchestral, deoarece vocea se rezumă în general la recitativ, dar nu sec și formal, ci adecvat textului pe care-l tălmăcește cu fidelitate. Cu alte cuvinte, o operă simfonică, „pigmentată" abil cu luminoase și spirituale recitative. În general, muzica lui Ion Nonna Otescu nu excelează prin crearea unor profunde stări meditative, ci înclină spre euforie, spre eleganța impresionismului francez, cu accentuarea descriptivului, fără „eroi model", fără a accentua rațiunea finală a artei în sensul teatrului antic. În acest sens se deosebește de Constantin C. Nottara, care a știut să dea glas și durerii în zguduitoarea operă „La drumul mare". Nu faptul că s-a inspirat din muzica franceză ne supără — căci mulți au aprofundat-o și i-au analizat minuțios elementele fermecătoare ale limbajului ! — ci rezervele, „directe" sau „indirecte", la adresa specificului autohton. În acest fel Ion Nonna Otescu rămîne, în ciuda meșteșugului stăpînit cu fermitate, un creator de artă sonoră subtilă și rafinată, dar tributar muzicii franceze.

Pe o linie epigonică se înscriu și operele lui Victor Gheorghiu — „Aleodor" „Voivodul Spulber" și „Maria" — influențate de muzica franceză, italiană și germană, cu un stil eclectic, ca și creațiile simfonice „Cornul", „Viziunea dramatică", „Noapte pe mare", „Răsărit de soare", „Moartea eroică", „Ellesponto". Mai personal — atunci cînd nu este străin de folclorul nostru — ne apare în „Zorile pe lacul Snagov", „Freamătul codrului", „Suita simfonică", cu un delicat pitoresc în sensul „Priveliștilor moldovenești" ale lui Mihail Jora. Același epigonism, situat pe linia romantismului și im-

Scanned with OKEN Scanner

presionismului francez, se remarcă în opera „La soeur Gardienne" (1911), a lui Robert Cremer, după un poem dramatic al lui E. Schuré.

Deşi a cunoscut influenţele neoclasicismului interbelic, — mai cu seamă ale grupului „Celor 6 din Franţa, — ale lui Hindemith şi Strawinsky din perioada medie, Marcel Mihalovici a izbutit a-şi găsi în cele din urmă un stil personal şi în genul operei, tocmai prin faptul că nu a renunţat total la elemente folclorice româneşti. Chiar şi atunci cînd recurge la dodecafonism izbuteşte să introducă tetracorduri modale, cu un discret colorit de sud-est european. Cele mai importante opere sînt : „Intransigentul Pluton" (1928) — operă într-un act, libretul de Regnard, Paris Ed. Max Eschig, 1937, „Phedra" (1949) — operă în cinci acte, libretul de Yvan Goll, Paris, Ed. Sofirad, 1949, „Les jumeaux" (1962) — operă bufă în trei acte, libretul de Claude Rostand, Paris, Ed. Heugel, 1962, „Krapp" (1959—1960 libret după S. Beckett). Maestru în a conduce polifonia şi instrumentaţia, Marcel Mihalovici nu refuză a acorda vocilor soliste un rol important, promovînd un nou tip de cantabilitate. În „Phedra" obţine un real conţinut dramatic şi o autentică forţă emoţională, pe care o relevă în nenumărate discuţii colegul său de generaţie Mihail Andricu. El se face în acest fel suportul viu, palpabil al marilor idei şi pasiuni din literatura dramatică universală, clasică şi contemporană. Puterea de a infiltra în sufletul auditorilor idei măreţe şi fecunde reprezintă secretul succesului operei sale pe toate meridianele globului. Deoarece oricît de bine s-ar scrie o operă, dacă personajele pozitive nu sînt pătrunse de fiorul adevărului, conţinutul creaţiei nu se va întipări cu uşurinţă în mintea spectatorului. Ascultînd creaţia lui Marcel Mihalovici — întotdeauna excelent realizată sub raport tehnic ! — arta sa cu „esenţe tari" şi sensuri multiple se transformă într-o pledoarie pentru idealuri nobile şi profund omeneşti.

Scanned with OKEN Scanner

Mai puternic legat de opera tradiţională, cu arii, recitative, duete, terţete şi scene de ansamblu, Constantin Bobescu a scris mai multe opere : „Zobail", „Ion Botezătorul" şi „Trandafirii roşii". Cea mai izbutită ne apare „Trandafirii roşii" (1931) — după piesa lui Zaharia Bîrsan — care a cunoscut reale succese mai cu seamă la opera din Cluj. În pofida unui stil mai electric se remarcă excelenta tratare vocal-instrumentală, cu efecte scenice adesea spectaculoase. Cu un limbaj asemănător — mai puţin închegat sub raportul tehnic, — Lucian Teodosiu a compus opera feerie „Papură Vodă", unde se evidenţiază unele tablouri de o fină atmosferă poetică, sugerîndu-ne lumea basmelor româneşti.

Mort prematur în Franţa, într-un sanatoriu de tuberculoşi, Constantin Castrişanu (1899—1924) a izbutit în ciuda destinului funest să ne lase poemul simfonic „Fertot" şi „Cvintetul pentru coarde şi pian" — finalul terminat de Vincent d'Indy, după moartea lui Castrişanu, lieduri pe vechi texte biblice şi laice, coruri şi două opere : „Înşir'te mărgărite" şi „Tombelène", care ne demonstrează autenticitatea unui talent ce ar fi putut să înscrie în alte condiţii de viaţă pagini nemuritoare în muzica românească. Cei ce l-au cunoscut îi poartă o sinceră preţuire.

— „Arta dirijorală, cu aplicarea specială asupra ansamblului coral, a constituit principala preocupare a lui Hermann Klee ; înclinaţia sa către acest domeniu de activitate, îmbogăţită cu pregătirea sa şi cu experienţa anilor de muncă, a dat — după cum s-a văzut — cele mai frumoase roade. Pe măsura împlinirii artistice şi a aprofundării specificului muzicii de scenă, activitatea de interpret-dirijor a găsit rezonanţe şi în compoziţia de muzică de operă : „Făt-Frumos", bazată pe cunoscuta piesă „Înşir'te mărgărite" de Victor Eftimiu (autorul libretului : Ioan Dan). Formaţia muzicală pe care o primise în perioada de afirmare a şcolii postroman-

Scanned with OKEN Scanner

tice, avea un efect hotărîtor asupra concepției și stilului său muzical. Aceasta se traduce în folosirea unei melodii continuie intens cromatizate, a leit-motivelor ce caracterizau personajele și situațiile importante, ca și în suportul orchestral bogat și colorat, de concepție simfonică. În desfășurarea operei, diferitele momente sînt redate cu plasticitate atît prin conducerea evoluției scenice-muzicale a personajelor, cît — mai ales — prin orchestrație. Citățm momentul culminant al dramatismului în care Ileana Cosînzeana își exprimă durerea pierderii iubirii lui Făt-Frumos (actul III), precum și un balet care redă lumea feerică a ciupercilor, clopoțeilor, fluturilor din pădurea de basm. Premiera a avut loc în iunie 1924, la Opera Română din Cluj (sub direcția de scenă a lui Constantin Pavel, soliști : C. Ujeicu, M. Nestorescu ș.a.)... Experiența dobîndită cu opera „Făt-Frumos" se adîncește în compunerea dramei muzicale „Se face ziuă", după piesa cu același nume de Zaharia Bîrsan. Opera e concepută în spiritul dramei wagneriene, cu o îmbinare între recitativ și melodie de efect expresiv, cu un suport orchestral important. Muzica are o rezonanță românească, nu numai prin cele cîteva tablouri de gen (ca de pildă semnalele ce imită sunetul buciumului în munți, corul care amintește de un colind popular etc.), ci prin realizarea unei atmosfere dramatico-muzicale în care evoluția vajnicilor tovarăși de luptă ai lui Horia, Cloșca și Crișan, ca și a vrăjmașilor lor, se desfășoară firesc, caracterele și situațiile se adîncesc. Prezentată în 1957, în cadrul unui concert al Filarmonicii timișorene sub conducerea lui Mircea Popa, această lucrare a dezvăluit noi posibilități de folosire a tematicii istorice și populare românești în muzica, dedicată scenei lirice." [1]

[1] Meliné Poladian Ghenea : „Însemnări despre activitatea lui Hermann Klee" — „Muzica" nr. 12, decembrie 1968.

Scanned with OKEN Scanner

În acest climat eterogen, doi au fost maeștrii, care inspirîndu-se din muzica populară au creat opere cu adevărat românești și nu întîmplător ei au rămas în istoria muzicii noastre la loc de cinste ; ne referim la ardeleanul Marțian Negrea și la bănățeanul Sabin V. Drăgoi.

Marțian Negrea a compus o singură lucrare destinată teatrului liric : „Marin Pescarul" — opus 12, scrisă în anul 1933 ; ea se desfășoară în două acte, avînd la bază un libret concis al autorului, prelucrat după nuvela lui Mihail Sadoveanu : „Păcat boieresc". În această creație se relevă o dramă rustică : fericirea țăranului Marin este distrusă de boierul care i-a necinstit soția și apoi pe fata sa Chira. Într-un anumit fel o răfuială personală, ce culminează cu o crimă, se împletește cu o luptă ascunsă, de ordin social, între cei oropsiți și cei ce oropsesc. Fără a avea complexitatea unui roman cum este „Ion" de Liviu Rebreanu sau alte romane ale acestuia, de tipul „Pădurea spînzuraților" sau „Răscoala", nuvela lui Sadoveanu relevă sensurile unei opere literare puternic ancorate în solul românesc, predominînd însă nu atît natura dialectică a conținutului propriu-zis, ci mai degrabă spiritul de povestitor al scriitorului, într-adevăr inegalabil în întreaga literatură românească ! Marțian Negrea a izbutit să redea subiectul sub acest raport, evidențiindu-se aspectele lirice și impunîndu-se mai cu seamă secțiunile cu un evident colorit folcloric românesc. Melosul este variat și este atrăgător atunci cînd recurge la cîntul popular, într-un stil diatonic, legat de frumusețea modurilor eolic, doric, mixolidic și uneori frigic. În primul tablou, cînd Marțian Negrea își zugrăvește eroii pe fundalul vieții sătești, melodiile utilizate sînt foarte inspirate și în acest sens citățm piesele „Dragă mi-i crîșma-n pădure" și „Floricică, floricea". În primul caz se remarcă un dualism ritmic atrăgător, în sensul alternării măsurii de 6 timpi cu 5 timpi, în cea de a doua melodie, asimetria ritmului de 5

Scanned with OKEN Scanner

timpi. Influenţele operei clasice italiene se resimt în oarecare măsură în expresivul „arioso" al lui Marin din actul I. Aici melosul folcloric este mai transfigurat şi îmbinat cu unele elemente ale modului ionic sau cu minorul armonic apusean. Elemente similare, adică pe de o parte de o provenienţă folclorică, pe de altă parte de provenienţă occidentală, pot fi remarcate şi în duetul din actul al 2-lea, cu o mai mare varietate timbrală. Armonia lui Marţian Negrea este bogată şi aduce elemente noi în muzica românească a deceniului al 3-lea din veacul nostru. Pe lîngă armoniile clasice, întîlnim expresive acorduri de septime, none, acorduri mărite, ce ne amintesc de Debussy sau Ravel. Pe de altă parte unele neaşteptate cromatisme indică ca sursă de inspiraţie armonia postwagneriană. Iar elemente de politonalitate şi cuplurile de acorduri de „cvartă", de „cvintă", ca şi aspre „secunde" ne demonstrează că Marţian Negrea a asimilat creator procedeele armonice ale lui Paul Hindemith — pe care-l apreciază în mod deosebit ! — ca şi a altor maeştrii ai neoclasicismului interbelic. Marţian Negrea nu este un polifonist ! El rămîne fidel gîndirii componistice armonice. L-au atras înlănţuiri de acorduri fine, în sens coloristic, evitînd pe cît este posibil duritatea. Cîtă contradicţie între făptura sa robustă, atît de ardelenească în esenţa ei, şi felul rafinat de a concepe paleta armonică... Totuşi Marţian Negrea nu renunţă total la contramelodii, mai apropiate de spiritul eterofoniei străvechi, decît de polifonia barocă. Am fi nedrepţi dacă nu am reliefa şi pregnanţa unor recitative, pe linia Musorgski şi Mihail Jora, care sînt adesea foarte bine-venite în dramaturgia muzicală. Unele scurte interludii orchestrale ne demonstrează măiestria instrumentaţiei lui Marţian Negrea, transparentă, cu o mare economie de mijloace, latină prin excelenţă. Marţian Negrea este unul dintre compozitorii generaţiei enesciene care a intuit poate cel mai bine spiritul proporţiilor în discursul muzical

Scanned with OKEN Scanner

și în această privință doar Mihail Andricu l-ar putea concura ! Cu cîteva instrumente subliniază un climat liric sugestiv. Dar știe cu puține instrumente să contureze și tensiuni dramatice impresionante ! În ciuda unor influențe mai puțin asimilate, interludiul din actul al 2-lea este dens ca substanță muzicală și servește admirabil momentul dramatic respectiv.

Dacă am compara această operă cu „Năpasta" de Sabin Drăgoi, putem afirma cu certitudine că sub aspectul tehnicii componistice este superioară. Dar mai puțin unitară stilistic și nu atît de originală dacă raportăm discursul muzical la melosul și armonia modală. Spiritul concepției componistice din prima jumătate a secolului nostru este mai evident, și de aceea opera merită să figureze în repertoriul teatrelor noastre muzicale. „Marin Pescarul" reprezintă o dramă socială îndrăzneață pentru vremea cînd a fost scrisă, încît în referatul operei ce o montase în acele timpuri se menționau următoarele : „Subiectul însuși este riscant, ajungînd să prezinte aproape un conflict de clase sociale"... Azi, cu o perspectivă mai obiectivă îi putem semnala unele defecte, ce constau tocmai în lipsa adîncirii conflictului social și unele aspecte stilistice ceva mai eclectice. Dar „aurul" unor pagini nu poate fi contestat nici azi și nici în viitor ! Căci, parafrazînd pe Lovinescu, putem afirma că artistul creator ca și criticul care au izbutit să sporească „frumosul" omenirii oricît de puțin, sînt mult mai utili societății decît aceia care au nimicit oricît de multă „urîciune" muzicală, plastică sau literară ! În ciuda aspectelor negative, personajele lui Marțian Negrea ne apar totuși ca un fel de „portrete în mers", deci profiluri vii, pe care sîntem siguri că timpul le va completa inevitabil cu noi coordonate, poate pentru un moment imprevizibile. Iar posibilitățile lirice ale compozitorului, pe care le-am relevat ca simple virtualități sau împliniri reale, pun muzica românească de azi în continuare firească și

Scanned with OKEN Scanner

directă cu o vibrantă expresie din perioada dintre cele două războaie. Avem în fața noastră un „nou clasicism", iar „clasicismul" se identifică cu valoare și de la sine înțeles ea obligă !

Sabin Drăgoi ne-a lăsat moștenire mai multe opere : „Năpasta" (1927, revăzută în 1958) — dramă muzicală populară în trei acte, libretul după Ion Luca Caragiale, „Kir Ianulea" (1937) — operă comico-fantastică în cinci tablouri după nuvela lui Ion Luca Caragiale, libretul de Radu Urlățeanu, „Horia" (1945), revăzută în (1959) — operă istorică în 7 tablouri, libretul de Sabin Drăgoi, și „Păcală" (1956) — operă comică pentru copii, libretul de Sabin Drăgoi. Credem că opera care l-a consacrat și dincolo de hotarele țării noastre rămîne „Năpasta". Fără a diminua valoarea expresivă a unor interludii orchestrale, cu elemente coloristice și politonale, din „Kir Ianulea" sau a unor coruri din „Horia" ca și a nuanțelor de un „rafinament naiv" din „Păcală" afirmăm cu certitudine că libretele acestora din urmă sînt mai puțin închegate, iar substanța muzicală nu mai are densitatea de conținut a „Năpastei". Urmărind partiturile acestora și comparîndu-le cu ciclurile de coruri, „Divertismentul rustic" și nemuritoarea „Năpastă", ne întrebăm ca și poetul : „Unde sînt iernile de altă dată" ?...

În jurul piesei lui Ion Luca Caragiale s-au creat două opinii : una „pro", considerînd-o ca o reală dramă rustică, cu profunde semnificații psihologice, alta „contra", susținînd că un anume expresionism psihologic, foarte întunecat, nu este propriu coloritului vieții rustice românești. Credem că esența libretului rămîne nobilă, accentuînd că o fericire făurită pe nefericirea altora nu poate fi niciodată viabilă. Tocmai în această „axiomă etică" constă marea luminozitate a conținutului textului literar. Muzica este de o puternică expresivitate și cu o originalitate de netăgăduit ! Melosul modal diatonic, îmbinat cu elemente de „major-minor" apusean

Scanned with OKEN Scanner

este unitar şi pregnant, fie că autorul îl preia din culegeri, fie că îl creează în spiritul citatului folcloric. Vom întîlni trei tipuri mai importante de melos : cel legat de arhaicul colind românesc, şi în acest sens corul din finalul actului 2 este foarte caracteristic, expresiv şi cu o sevă bogată, ne referim la corul conceput pe cuvintele „La crucea din vale" ; cel legat de cîntecul „liricoepic", iar în această privinţă impresionantul „arioso" al lui „Ion Nebunul" reprezintă una din remarcabilele pagini din teatrul liric românesc contemporan ; şi în sfîrşit melosul de joc pe care-l întîlnim valorificat cu multă luminozitate în corul din actul I. În toate cazurile armonia este foarte simplă, profund funcţională, în general diatonică, şi cu modulaţii la tonalităţi apropiate, în sensul lui Mozart şi Haydn. Durităţi armonice aproape că nu există, căci Sabin Drăgoi nu simţea nevoia utilizării elementelor de culoare impresionistă, de anxietate expresionistă, de dramatism post-wagnerian sau de „violenţă ritmico-timbrală" în sens strawinskian. Armonia este tratată „coral" ca şi elementele orchestrale, iar autorul obţine o puritate cuceritoare, ce farmecă auditoriul chiar la o primă audiţie. Ea este totuşi variată, fiindcă pe lîngă teme de colind sau de joc, însoţeşte şi cîntece de dor, cîntece de jale, teme cu caracter evocator de „baladă", cu alte cuvinte o mare diversitate de genuri. Prin simplitatea ei, ea trece aparent pe un plan secundar, dar prin simbioza perfectă dintre „melos" şi „acord" se creează o dimensiune nouă, originală, convingătoare, departe de supărătorul eclectism al multor colegi din generaţia sa. Uneori autorul recurge şi la tehnica „leit-motivului", dar fără a constitui din aceasta un procedeu de primordin, ca în cazul dramei romantice wagneriene. Fără a fi un polifonist propriu-zis, Sabin Drăgoi utilizează cu succes şi elemente contrapunctice, uneori cu caracter imitativ, alteori mai apropiate de eterofonia arhaică ţărănească. Monologul lui Ion din actul al 2-lea con-

Scanned with OKEN Scanner

stituie punctul culminant al operei și ne indică un admirabil exemplu pentru felul cum concepe Sabin Drăgoi tratarea armonico-polifonico-timbrală a cîntecului popular, în spiritul celor expuse mai sus. Mobilitatea narativă a compozitorului, farmecul diatonic al conducerii discursului sonor, jocul fascinant de imagini și plasticități vizual auditive, pulsația pregnantă a cuvîntului și felul personal de a analiza și a intui stările sufletești respective, creează o artă complexă, majoră. În pofida desfășurării lente, tradiționale, apar tipuri caracteristice, habitudini sociale, deci tot ce ține de o anume viață a satului nostru interbelic. O revalorificare admirabilă a melosului arhaic se observă aproape în toată opera, fie prin melodii de largă respirație, fie prin subdivizarea acestora în pregnante motive — iar în acest ultim sens, secvențele muzicale legate de cuvintele : „Mi-e foame" ! — ating un realism robust, cutremurător prin dinamismul său interior și niciodată exterior ! Aici putem distinge și o eterofonie genială, realizată între planul solistic și cel instrumental. Pe de altă parte, cîntarea cu „gura închisă", ne indică alte elemente inovatoare, preluate din străvechi feluri de a cînta ale poporului nostru. Elemente de „parlando rubato", în sensul trist al „cîntecului lung", se desprind din doina unchieșilor din prolog, exprimînd durerea și necazul acestora, în același timp evidențiind și un text cu profunde implicații sociale, de contingență haiducească : *„Ferească-te Sfîntul soare... / De jandarmi și de primare / Zeci de piei de pe-o spinare / Să-ți tragă e în stare" !...*

Corul colorează viu acțiunea, prin participarea sa de o puternică forță emoțională, evoluînd de la seninătate la tragic, însă întotdeauna cu un profund echilibru. Măiestria corală a autorului este într-adevăr demnă de reliefat, mai ales sub aspectul viziunii armonice modale și al eficienței vocale, domeniu în care Sabin Drăgoi

rămîne în stilul respectiv neîntrecut ! În ceea ce privește arhitectura, Sabin Drăgoi înclină cînd către formele de lied binar sau ternar, cînd către genul de „variațiuni", cînd către tipul „rondo-sonată", mai liber conceput încît și elementele de formă propriu-zise ne apar suficient de variate.

În linii mari, Sabin Drăgoi, obține o sinteză între opera tradițională cu arii, recitative, duete, scene de ansamblu și spiritul viu colorat al cîntecului popular românesc. Desigur că întîlnim și lungimi, ca și momente orchestrale mai puțin eficiente, chiar monocrome. Important este că Sabin Drăgoi nu se confundă cu „semănătorismul" la modă în operele multor compozitori ai vremii, ci preferă un accentuat simț dramatic și un viguros realism. Putem vorbi de existența unei opere ce are în literatură corespondentul teatrului înscris în orbita „realismului critic". Făcînd aceste afirmații, ne vin în gînd cele expuse cu atîta farmec poetic de George Călinescu în cartea sa „Principii de estetică" [1] : „Și Blaga e un poet pastoral care a făcut «lauda somnului». La el găsim miei cu cornițe, lapte muls și alte detalii de soiul acesta. Dar somnul lui Blaga este departe de siesta bucolică. E un somn neliniștit care aude pulsațiile pămîntului"...

...Și Sabin Drăgoi, compunînd „Năpasta", a auzit „pulsațiile pămîntului"...

În toate festivalurile dedicate lui George Enescu, opera „Oedip" s-a reliefat în mod excepțional. Expresie a unui uriaș talent cu dimensiuni multiple, „Oedip" îl consacră pe artistul român alături de creatorii reprezentativi ai veacului. În muzica acestei opere, compozitorul a reușit să obțină o izbutită îmbinare între cele mai vii mijloace de expresie ale artei sonore contemporane și cîntecul popular românesc, trecut prin filiera

---

[1] G. Călinescu : „Principii de estetică", Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 243.

Scanned with OKEN Scanner

propriei şi puternicei sale personalităţi. Muzica sobră, cu o noblețe reținută, interiorizată şi eliberată de orice efecte exterioare, redă tulburătoarea epopee a eroului antic. — „Ne găsim în prezența unei opere capitale a unuia dintre cei mai mari maeştri — spunea Arthur Honegger în «Le Figaro littéraire» din 19 martie 1955, — ea poate susține comparația cu culmile artei lirice. Această partitură este tot atît de depărtată de succedaneele wagneriene ca şi de pastişele debussyste sau pucciniene. Ea este de o absolută originalitate şi de o putere dramatică pur şi simplu formidabilă"...

Să aruncăm o scurtă privire asupra limbajului muzical al artei enesciene. Din capul locului trebuie să evidențiem trăsătura principală a acesteia, melodicitatea nobilă, generoasă, bogată în motive pregnante, cînd energice şi incisive, cînd lirice, discret ornamentate cu variate triluri, grupete, mordente, degajînd o atmosferă de duioşie. Melosul enescian nu derivă din armonie, ca la neoromanticii germani, ci are o valoare de sine stătătoare. Astfel se explică mai bine valoarea artistică superioară a monodiei, prezentă în adevăratul sens al cuvîntului în creații ca „Suita I", „Impresii din copilărie", „Oedip" şi alte lucrări.

Unul din cele mai frumoase exemple de „eterofonie" din întreaga literatură corală universală poate fi întîlnit în ultimul act al operei ; ne referim la celebrul cor al bătrînilor atenieni. Nu ştii ce să admiri mai mult, delicateţea şi discreția melodiei, de o inspirație şi un farmec arhaic cu totul aparte, variația ritmică realizată cu mult rafinament sau instabilitatea cadențelor în severul diatonism modal ? Într-o lume sfîşiată de convulsii dramatice, muzica acestui fragment, atît de tipic pentru stilul enescian — căci Enescu a fost un maestru al eterofoniei — ne apare ca un echilibru sonor ideal, ca o confesiune lirică, senină, aproape optimistă izvorîtă din poezia reținută şi nobilă a artei populare. Deşi execuția acestui fragment se consumă în cîteva minute, avem

Scanned with OKEN Scanner

impresia că a durat ore întregi în care timp s-au succedat o infinitate de stări şi fapte diferite. Fără a ne da seama imediat, efortul de concentrare în profunzime este uriaş. Ne simţim copleşiţi întru totul. Există indiscutabil în acest cîntec doinit, cu rezonanţe de vechi colind românesc, o linişte olimpică, o detaşare care este specifică marilor şi poate inabordabilelor înălţimi, atît de prielnice concentrărilor filozofice. Pînă şi sunetul obţine, în lumina acestui climat, însuşiri aparte, o austeră reţinere şi interiorizare, atît de străină exuberanţei agresive a artiştilor de suprafaţă, încîntaţi de sine. Toate aceste însuşiri ne îndreptăţesc să intuim în George Enescu tipul ideal de creator al artei viitorului !

„Modalismul" lui Enescu are o mare forţă expresivă şi o originalitate puternică. El ne apare cînd diatonic, într-un colorit mai monocrom, însă întotdeauna convingător, cînd cromatic, generator de puternică tensiune interioară şi emoţii artistice autentice. „Astfel încă din 1899 — afirmă Ştefan Niculescu — Enescu intuieşte cu mult înainte de Messiaen şi chiar de Bartok, posibilitatea construirii unor moduri care să conţină inedite potenţe expresive, plecînd de la interpretarea creatoare a unor intonaţii populare caracteristice."

Un farmec deosebit îl au paralelismele armonice, în actul II al operei „Oedip", cu un caracter cromatic modal, dovedind o imensă fantezie armonică. Obsesia terţei mici enesciene este şi în cazul de faţă de-a dreptul fascinantă şi creează perfecta unitate stilistică a întregii opere a marelui titan al muzicii româneşti. Sonorităţile armonice mai dure, dezlegate în unison sau în acorduri fără terţă, completează gama bogată în nuanţe a coloritului armonic modal al muzicii enesciene. Fără a aduce asperităţile armonice ale lui Bartok, Strawinski, Webern, Schönberg, Berg, limbajul armonic enescian, cu precădere modal, imprimă muzicii veacului nostru o noblеţe şi o noutate de netăgăduit şi este apropiat în

Scanned with OKEN Scanner

foarte mare măsură de linia Fauré, Debussy, Messiaen, expresie vie a celui mai rafinat gust armonic.

Minunată este lumea polifoniei enesciene ! Aici compozitorul a accentuat cel mai bine caracterele generale ale imaginii alese, umbrind voit pe cele particulare, tinzînd să meargă spre esența lucrurilor, fapt ce a reușit întru totul. Măiestria cu care Enescu conduce polifonia este într-adevăr uimitoare. Și în acest domeniu originalitatea este incontestabilă, departe de pastișa barocă și neobarocă sau de contrapunctul adesea supradimensionat al expresionismului muzical. Deși mai puțin receptiv la tendințele de simplificare a limbajului, evidente la unii compozitori ai veacului, autorul nu cade pradă speculațiilor formale sterile nici unei arte încărcate, ci dimpotrivă în cazul lui Enescu asistăm la conturarea unui fenomen de complexitate a mijloacelor de expresie utilizate, ce nu stăvilește cîtuși de puțin reliefarea clară a mesajului estetic. Influențele la Enescu sînt asimilate organic pentru a exprima o realitate națională specifică, străină de orice aspect manierist sau epigonic.

Un alt procedeu întrebuințat de autor este suprapunerea a două coruri, sunetele provenind din direcții opuse — procedeu prezent în opera „Oedip", reînviind în acest sens cu noi semnificații unele aspecte ale stereofoniei, mult agreate de maeștrii polifoniei neerlandeze.

La Enescu sînt interesante variațiile polifonice în jurul unei idei melodice centrale, unde predomină intervalele de terță mică și cvartă mărită, care l-a călăuzit toată viața. Din acest punct de vedere este interesant un citat al muzicologului maghiar Szabolcsi Bence : „Un mare artist cizelează o viață întreagă aceeași temă aleasă, respectiv același model de melodie. Se apropie de aceasta din diferite părți, îi descoperă sensuri mereu noi, se contopește într-atîta cu ea, încît ideea melodică

Scanned with OKEN Scanner

filtrată de propria sa personalitate devine o imagine caracteristică pentru întreaga sa artă".

Atît armonia cît şi polifonia enesciană au la bază melodia populară, caracteristică prin folosirea subtonului, încadrată în moduri naturale sau cromatice, cu un colorit ornamental bogat şi prezintă adesea minunate elemente de eterofonie, elemente ce imprimă muzicii lui Enescu o notă aparte, acel inefabil specific marilor artişti creatori pe care i-a avut omenirea.

Un alt domeniu unde a excelat compozitorul este „ritmul". El a izbutit să obţină o mare varietate, datorită în foarte mare măsură prezenţei sistemului ritmic „parlando rubato", alături de sistemul tradiţional divizionar. „Cu timpul — spune Ştefan Niculescu — ritmul liber a căpătat însă o importanţă atît de mare, încît în «Sonata III pentru vioară şi pian» compozitorul a generalizat nu numai modurile cromatice de provenienţă folclorică, ci şi sistemul ritmic „parlando rubato". Astfel, Enescu a devenit unul din primii şi din cei mai de seamă reprezentanţi ai încorporării spiritului liber «parlando» popular în arta europeană cultă". Şi dacă aruncăm o privire asupra inovaţiilor aduse de compozitorii de seamă ai veacului — ne referim la Bartok, Strawinski, Berg, Messiaen — nu putem să nu amintim la loc de frunte şi pe Enescu, perfect conştient de rolul imens pe care poate şi trebuie să-l joace variaţia ritmică în muzica viitorului. Este important de semnalat că o dată cu folosirea unui intens cromatism modal şi a unui bogat ritm, de cele mai multe ori total asimetric, autorul ţine să utilizeze în mai mică măsură contrapunctul imitativ, înlocuindu-l cu contrapunctul liber înflorit, uneori improvizatoric, mai adecvat acestei viziuni componistice şi mai apropiat de specificul folcloric. In acest fel se renunţă treptat la caracterul baroc al discursului muzical, ce defineşte o mare parte din arta sonoră din prima jumătate a secolului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

Nu mai puţin atrăgător ne apare aspectul „timbral". În muzica veacului nostru, mai ales după cel de-al doilea război mondial varietatea timbrală preocupă în cea mai mare măsură pe creatori. În acest domeniu aspecte noi aduc la începutul secolului Debussy, Ravel, Dukas, apoi reprezentanţii şcolilor naţionale — Bartok, Strawinski, De Falla — exponenţii expresionismului german — Schönberg, Berg şi mai ales Webern — postimpresioniştii francezi în frunte cu Varèse şi Messiaen, iar în vremea noastră Stockhausen, Boulez, Nono, Berio, Penderecki, Xenakis şi mulţi alţii. Lui Enescu îi revine meritul de a fi adus şi el elemente interesante şi inedite la vremea lui, în această ramură a limbajului muzical.

Monodia enesciană, în felul ei aparte de prezentare, datorită melosului modal şi intensei variaţii ritmice, creează o expresie nouă în discursul muzical, foarte specifică climatului liric al autorului. Ramificaţiile multiple ale scriiturii instrumentale şi mai ales corale, prin zeci de „divisi", imprimă de asemenea un colorit pregnant. De pildă, ample desfăşurări corale din „Oedip" (scena încoronării) ne apar semnificative din acest punct de vedere. Dar cel mai izbutit element în această privinţă este folosirea eficientă a „sunetului nedeterminat precis", total diferit de cîntecul vorbit al expresionismului german sau de recitativul uneori melodramatic al verismului italian. La acest aspect al discursului muzical se adaugă caracteristicele jocuri de sferturi de ton, mînuite cu atîta măiestrie de Enescu şi în alte lucrări, apărîndu-ne convingătoare, perfect integrate în stilul general al lucrărilor, fără a aluneca spre pericolul efectelor cu scop în sine.

Oare mult-discutata dar şi interesanta creaţie a lui Stockhausen, „Carré" — unde corul renunţă la text, cîntă vocale şi consoane de cele mai felurite nuanţe, bate din palme, pocneşte din limbă şi din degete, în timp ce în orchestră abia se mai poate vorbi de teme

Scanned with OKEN Scanner

și motive, mai degrabă de grupe sau mai bine zis de grupări de tonuri, de „glissandi", de izbucniri extatice, acorduri menținute lungă vreme, răsunînd monoton — nu pornește într-un fel și de la acele sferturi de ton și sunete nedeterminate precis din limbajul coral enescian ? A contesta spiritul inovator al compozitorului și în acest sector, cu decenii în urmă, ar fi o imensă eroare ! În ce măsură muzica viitorului va merge exclusiv pe drumul creației „Carré", rămîne încă un semn de întrebare, dar cert este că în „Oedip" și în „Vox Maris" asemenea elemente, ce-i drept folosite discret și fără ostentație, fără a se renunța la elementele tradiționale, își au justificarea pe deplin. În zilele noastre, sunete nedeterminate precis și sferturi de ton au fost exploatate cu succes în creațiile corale „Scene" de Anatol Vieru, pe versuri de Garcia Lorca, „Cantata nr. 2" de Ștefan Niculescu, pe versuri de Gellu Naum, oratoriul „Constelația omului" de Tiberiu Olah, pe versuri de Maiakovski, în cantatele de Cornel Țăranu — și exemplele pot urma, — reprezentînd o preluare creatoare a spiritului enescian.

Muzica enesciană constituie un moment important în dezvoltarea artei sonore universale, atît prin incontestabila valoare artistică cît și prin noutatea limbajului utilizat. Ea este un simbol al geniului creator al acestor pămînturi și al acestui popor, realizată cu o mare seriozitate și profunzime, sculptată ca în granit.

Enescu n-a fost numai un muzician multilateral, căci erudiția sa avea un caracter umanist, și de aceea arta sa a oferit o noțiune plastică popoarelor lumii asupra capacității lor de a-și făuri visele cele mai îndrăznețe.

Vorbind despre „Oedip", de Sofocle, Atanase Joja afirmă : [1]

---

[1] Atanase Joja : „Gîndirea presocratică și tragedia", „Tribuna", Cluj — 27 iulie 1961.

Scanned with OKEN Scanner

„O privire superficială ar fi ispitită să vadă în Oedip înfăţişarea nenorocirilor care pot lovi pe un om neputincios, imagine a slăbiciunii, esenţiale a omenirii şi atotputerniciei „soartei". Şi, totuşi, Oedip este reprezentarea setei de adevăr — *alétheia* — dezvăluirea uitării şi latenţei în care se află cufundat adevărul, chiar atunci cînd satisfacerea setei de adevăr precipită pe Oedip în abisul nefericirii. De altă parte, Oedip este ilustrarea dramatică a forţei morale a omului, forţă care face pe erou, deşi doborît fizicește, capabil să domine împrejurările adverse. Efectul de Katharsis nu vine din etalarea grozăviei şi din contemplarea mizeriei lui Oedip, ci din forţa morală pe care Oedip o pune „fatalităţii", cascadei evenimentelor în care, fără voia lui a fost prins şi tîrît."

În „Prometeu" de Eschil, aspectul revoluţionar, progresist şi senin al tragediei este mai evident ca în oricare altă creaţie antică, tulburătoarea capodoperă devenind ca şi ultimele cvartete de Beethoven, o tragedie optimistă !

Tema morţii capătă în creaţia multor artişti o importanţă considerabilă, atingînd dimensiuni enorme şi înfricoşătoare. Încă din timpurile cele mai vechi, acest subiect a pus numeroase probleme nu numai gînditorilor, dar şi creatorilor de artă. În acest sens, atitudinea lor a fost cînd clasică, adică dominată de un perfect echilibru spiritual, de demnitate şi de eroism accentuat, cînd crispată, plină de neliniște, expresie a unui romantism excesiv, aproape halucinant. În concepţia filozofică a poeziei populare româneşti descoperim primul aspect, pus de altfel în evidenţă în noţiunea de „spaţiu mioritic", în care se accentuează atitudinea de resemnare senină, aproape optimistă, rezultantă logică a morţii văzută ca o parte integrantă a vieţii.

Un aspect mai aparte îl reprezintă noţiunea de „Catharsis".

Scanned with OKEN Scanner

La vechii greci, în spiritul școlii medicale a marelui Hipocrate, noțiunea a fost tălmăcită cu „purificare" sau „curățire", prin intermediul muzicii, o stare de refacere psihică a oamenilor dominați de anxietate și exaltare bolnăvicioasă. Această noțiune, însemnînd în alte cuvinte „liniștire", „potolirea zbuciumului sufletesc", a fost transplantată și în domeniul estetic.

Din capul locului evidențiem faptul că starea catharctică însoțește întotdeauna marea dimensiune a tragicului ; vibrația adîncă a oricărei tragedii autentice și deci măreție, implică „sine qua non" acea înnălțare catharctică.

În gîndirea veche — și ne referim la pitagoreism — începe a se profila și o altă interpretare a noțiunii, adică a eliberării sufletului de corp, moartea apărîndu-ne ca o ultimă barieră, pe care depășind-o, spiritul reintră în acel absolut, în totalitatea sa inițială. Din acest punct de vedere Pitagoreismul se îndreaptă indiscutabil spre viziunea mistică. Platon, în opera sa tîrzie, înclină spre același punct de vedere, accentuînd o viziune secretă asupra tragicului și asociindu-i catharsis-ul îl leagă de transcedent. Este vorba de „eliberare prin moarte". Și astfel cel care se va elibera prin catharsis va fi eroul tragediei antice și în nici un caz contemplatorul operei sau spectatorul. Într-o oarecare măsură opera de artă își pierde astfel marele rol, de a înălța publicul, iar tensiunea tragică devine un alt soi de tragism, o simplă ipoteză metaforică sau un simplu act de credință. Din ce în ce mai mult acel abstractism existențial al lui Platon se va preface într-un dureros abstractism de esență morală și în cele din urmă, într-o ficțiune artistică.

„Pentru acest motiv" — afirmă Titus Mocanu — „putem și numi catharsis-ul de nuanță platonică, catharsis abstract într-un sens dublu. El este în primul rînd abstract, deoarece s-ar realiza în mod dogmatic la limita situată dintre 2 tărîmuri, la granița incontrolabilă

Scanned with OKEN Scanner

și blestemată dintre vremelnicie și eternitate și este în altfel abstract pentrucă nu trece asupra celui ce contemplă opera de artă, ci rămîne legat de destinul, niciodată decis, al eroului". [1]

O dată cu apariția esteticii aristoteliene fenomenul catharsis revine în cea mai mare măsură la vechiul său sens, dat de școala lui Hipocrate. Lui Aristotel îi reușește pe deplin acest fapt prin răsturnarea curajoasă a dualismului de proveniență religioasă : eternitate — vremelnicie. Prin dorința de a atinge perfecțiunea, chiar dacă îi este constant refuzată, omul superior, animat de însușiri alese, năzuiește spre ideal și eternitate, străbătînd în ciuda obstacolelor nedorite ce i se înfățișează din plin, drumul minunat, niciodată secat de măreție și luminozitate aproape orbitoare, al veșnicei deveniri. Și astfel vremelnicia, ridicată pe un plan superior de pesimiști, se transformă într-un mod particular de a ni se prezenta acea mult visată devenire. Iar în interiorul acesteia își anunță continuu prezența nucleul eternității. Sentimentul tragic, în concepția lui Aristotel, se naște din lupta eroului, ce apare ca o însușire universală a umanității, împotriva destinului, de către care este învins. În concluzie, se conturează o solidaritate cu eroul tragic în acțiunile sale nobile.

„Este vorba așadar — afirmă Titus Mocanu, și sub acest raport creat [2] — de o stare de «eliberare interioară» decurgînd riguros din 2 momente distincte. Primul stadiu este „frica" ; la acest nivel spectatorului sau celui ce contemplă opera de artă i se dezvăluie concret, prin urmare într-un caz individual bine conturat, o latură a universalității umane, în mod obișnuit greu de tălmăcit în cuvinte. Teama rezultă aici, pe de o parte, din relevarea neașteptată a unui element ținînd

---

[1] Titus Mocanu : Paradoxul catharsis-ului" — „Contemporanul", București, 13 mai 1966.

[2] Titus Mocanu : *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

de esența omenescului, pe de altă parte, din constatarea dureroasă a suprimării acestuia. Destinul poate juca, în aceste împrejurări un rol implacabil în raport cu individualitatea. Al 2-lea moment îl constituie „mila". În acest stadiu fenomenul de eliberare cathartică a parcurs drumul lui complet, echilibrînd emoția din primul moment și desăvîrșind pentru o clipă spiritul uman în direcția înălțării sale. Și înălțarea aceasta e cu putință. Într-adevăr mila, care joacă rolul corectiv, a intervenit efectiv numai atunci cînd spectatorul asupra căruia a trecut «fiorul tragic» al operei a intuit faptul că asistă la o cădere, dar această cădere nu reprezintă nimicirea condiției umane ca atare."

Prin acest fel de raționament Aristotel reia cu sensuri noi și convingătoare fenomenul de înălțare spirituală a omului, evitînd drumul ce duce la dizolvantul nihilism.

Concepția enesciană ne apare similară. Atitudinea de resemnare senină în fața inevitabilului fenomen al morții și al destinului funest este prezentă în estetica lui George Enescu, reflectîndu-se în toată creația sa, dar mai ales în opera „Oedip". Conținutul acestei opere, sobru și reținut, nu are nimic comun cu desfășurările dezlănțuite ale creatorilor romantici, fără să mai vorbim de „neliniștea" expresioniștilor vienezi și de continuatorii lor din vremea noastră. Trebuie să arătăm încă de la început că muzicologul Octavian Lazăr Cosma a plecat de la această ipoteză în ampla sa teoremă-studiu despre „Oedip-ul enescian". Din acest punct de vedere, descoperim aici o analogie cu conținutul rîndurilor pline de noblețe scrise de Mihail Jora în prefața programului de sală al acestei opere impresionante, rînduri puse abia în zilele noastre în adevărata lor lumină : „Omul, da Omul este mai tare ca destinul" ! — răspunde Oedip, Sfinxului și acest optimism își pune amprenta asupra deznodămîntului tragediei muzicale enesciene în care, contrar tragediei lui Sofo-

Scanned with OKEN Scanner

cle, eroul își recapătă vederea și îl invită pe Théseu să-l urmeze în pădurile sacre din Colona, unde se va împlini liniștea supremă. Prin această liniștire își încheie existența nu numai Oedip, dar și Enescu, și aceasta nu în tenebre, ci în plină lumină. Ca și eroul său, George Enescu și-a cucerit demnitatea și un loc admirabil în galeria oamenilor cu adevărat mari, triumfînd asupra Destinului și a Timpului".

În concluzie, „Oedip" nu este o operă expresionistă, fără ca prin aceasta meritele expresionismului muzical să fie cu ceva diminuate. Această concluzie este de altfel confirmată și din punct de vedere profesional de Marcel Mihalovici :

„Concepția sa despre compoziție era complet diferită de cea a școlii vieneze. Mai întîi, pentru că Enescu a lucrat întotdeauna cu teme și nu cu serii. Seria nu a fost niciodată o temă, ci o antitemă"...

Așa cum se prezintă „Oedip-ul enescian" rămîne o creație minunată, poate chiar fără pereche, printre creațiile vremii. O operă născută dintr-o mare și profundă emoție, scrisă de un maestru al artei sunetului.

Opera se impune muzicienilor din lumea întreagă, pentru că din paginile sale se desprinde o gîndire logică, ordonată, solară. Ea emoționează profund prin autenticitate, prin căldura sacră a artei sale nobile, prin fuziunea misterioasă, prin lirism și vitalitate contagioasă. Ascultînd-o și reascultînd-o, am descoperit de fiecare dată acel minunat filon ce atestă din plin durabilitatea artei poporului român.

Ion Luca Caragiale și-a întrupat îndeobște toate ideile și sentimentele în personaje și situații concrete, pline de vitalitate. El a pus accentul pe tradițiile de protest și refuz ale unui teatru, care prin cele mai realizate opere a luminat direct și cu accentuată vigoare ceea ce era întunecat în existența individuală și colectivă, militînd pentru triumful adevărului și înțelepciunii. A simțit nevoia să creeze „personaje absurde" cu mult înaintea

Scanned with OKEN Scanner

lui Kafka, Ionescu şi a altor dramaturgi din secolul al 20-lea. Caragiale a fost conştient de rolul educativ pe care artistul trebuie să-l aibă în viaţa socială, cerîndu-i cu insistenţă acestuia să fie nu numai „simptomul pasiv al unei maladii", ci dimpotrivă, să se transforme în factorul activ al unei posibile tămăduiri. Situîndu-se în contextul unei asemenea orbite, operele cele mai inspirate ale lui Caragiale au „aprins" în semenii săi, acea minunată flacără, care luminează şi purifică.

Nu întîmplător doi dintre cei mai dotaţi creatori contemporani, Sabin Drăgoi şi Paul Constantinescu, au ales teatrul lui Ion Luca Caragiale drept subiect de inspiraţie pentru unele dintre cele mai valoroase lucrări ale lor, „Năpasta" şi „O noapte furtunoasă".

Paul Constantinescu a izbutit în această comedie să obţină un discurs muzical original, expresiv, unitar stilistic, o sinteză convingătoare între specificul autohton, unele aspecte ale culturii literare şi muzicale orientale şi mijloacele de expresie caracteristice muzicii contemporane. Începutul acestei opere ne va introduce direct în lumea piesei lui Caragiale : „mahalaua şi mitocanul", o mahala care nu a imitat niciodată ci a creat şi alimentată de centrul oraşului a transformat totul prin intermediul „geniului periferiei", stilul ei de viaţă devenind în cele din urmă biruitor, prin marea lui sinceritate ! Sub aspectul melodic influenţa lui Anton Pann a fost evidentă. Din culegerea de „Cîntece de lume" s-a preluat esenţa unei muzici subtil orientalizate şi s-a conturat cu o remarcabilă plasticitate tema conducătoare : „tema lunionului". Opera este construită după modelul muzicii de cameră şi simfonice, clasice, adică substanţa muzicală este încadrată într-o formă arhitecturală bine definită. Avem de-a face în construcţia operei cu un grandios „scherzo" în a cărui primă secţiune, ce alcătuieşte expoziţia, intră scenele 1—8, urmată de o secţiune secundă, puternic contrastantă, ce înseilează scenele 8—9 şi o repriză variată a primei

Scanned with OKEN Scanner

secţiuni în care reexpoziţia propriu-zisă se contopeşte admirabil cu o măiestrită dezvoltare şi o dramatică culminaţie a limbajului muzical. Desigur că Paul Constantinescu a preluat elementele de formă în mod creator şi le-a adaptat unui conţinut de un mai aparte colorit naţional, rezultat din întrepătrunderea muzicii Orientului cu aceea a Occidentului. S-a ferit de arii de tipul celor cultivate de Rossini, Bellini, Verdi sau Puccini. A preferat recitativul şi în această privinţă trebuie subliniat că Paul Constantinescu alături de profesorul său Mihail Jora a creat „recitativul românesc". Aproape, în toate situaţiile, vestmîntul muzical a menţinut intactă ritmica firească a vorbirii, justeţea accentului, dar mai ales fermecătoarea muzicalitate a vocalelor româneşti, a căror suavă armonie este din cînd în cînd tulburată de cîte un grup de consonante. În acest sens, unul din prietenii săi, muzicologul şi compozitorul Liviu Rusu a afirmat următoarele : „Cu *O noapte furtunoasă* se pune la noi piatră de hotar pentru recitativul de operă"... iar Alfred Alessandrescu expunea tot cu ocazia premierei cuvinte cu o semnificaţie similară : „A ştiut să se ferească de ispita de a da arii şi melodii, făcute cu scopul să treacă din gură în gură şi să asigure autorului o glorie trecătoare". Paul Constantinescu l-a intuit de minune pe Caragiale. Acesta este desigur considerentul graţie căruia muzicologul Vasile Tomescu, în ampla sa carte dedicată autorului, îşi intitulează capitolul respectiv : „La braţ cu Caragiale" ! — iar Mihail Sebastian scria cu mult entuziasm în ziarul „Rampa" din 31 octombrie 1935 : „— Cred că pot spune, fără a mă face vinovat de un grav conflict de atribuţii, marea plăcere cu care am ascultat vinerea trecută la operă — schiţa muzicală a lui Paul Constantinescu pe textul «Nopţii furtunoase». Verva, ironia, umorul, acestei mici opere comice sînt cu adevărat pe linia lui Caragiale. Transpus din teatru în muzică, genul caragielesc îşi păstrează

Scanned with OKEN Scanner

toată virulența" ! Ținem să evidențiem și intervenția personală a compozitorului în ceea ce privește libretul ; ea este într-adevăr meșteșugită. Amintim cu această ocazie versurile romanței „Angel radios", ce pun în valoare conținutul biletului de amor, unindu-se perfect cu versurile alcătuite de Caragiale. Sau un alt procedeu : prefacerea unui dialog vorbit într-un monolog vorbit, cum este cazul scenei a 8-a a primului act, unde dialogului dintre Veta și Spiridon i se substituie un interludiu orchestral, ce tălmăcește sugestiv zbuciumul și lamentația, urmat de scena unui anume „arioso", mai mult „oftat" decît „cîntat", unde Veta se „tînguiește muzical" pe cuvintele : „De ce-am trăit s-ajung așa ?"... Iată că în acest fel autorul nu renunță total la arii. Dar este vorba de arii scurte, nelipsite de un grotesc, de mare efect, unde melosul vocii este acompaniat de o paletă orchestrală policromă, de un real farmec. Deosebit de interesantă melodic ne apare aria concisă a lui Spiridon, personaj complex, foarte simpatic, ce se apără cu umilință de maltratarea jupînului, dar în același timp reliefează cu o abilă șiretenie și un spirit descurcăreț. Toate aceste melodii și recitative se deosebesc categoric de cele cultivate de Verdi sau Puccini : în primul rînd, ele nu sînt încadrate în obișnuite game „major-minor" de tip occidental, ci în game populare și în vechi moduri de proveniență psaltică. Mai cu seamă în succinta arie a lui Spiridon se remarcă o evidentă afinitate cu modurile orientale utilizate cu precădere de Anton Pann, Musicescu, Kiriac și Cuclin. Toate aceste aspecte determină o încîntătoare armonie modală, care domină întreg discursul muzical, unde trebuie precizat că vom întîlni foarte puține momente polifonice. Însuși autorul ține să ne precizeze următoarele : „Pentru eșafodarea întregului edificiu al piesei, pe care am văzut-o din capul locului într-o formă simfonică, îmi trebuiau în primul rînd teme și motive caracteristice de epocă... Cultura muzicală neogreacă era atunci în floare, stilul

Scanned with OKEN Scanner

melismatic al muzicii dădea puternic înrîurirea orientală. În acelaşi timp existau şi unele timide infiltraţii de muzică apuseană, ca de pildă valsul"... Un alt element care a contribuit în mare măsură la izbînda spectacolului a fost orchestra. Radu Cioculescu afirma cu decenii în urmă că Paul Constantinescu nu a scris o operă, ci „un poem simfonic care comentează piesa lui Caragiale. Scena nu are la d-sa alt rol decît acela de a mima acţiunea orchestrei, în care interpreţii prin vocea lor nu fac decît funcţie de instrumente vocale". Se cuvine a scoate în relief bogata armonie politonală şi polimodală pe care orchestra o valorifică cu succes, nemaivorbind de bogata inventivitate ritmică, de o totală asimetrie în multe locuri, prin care autorul îşi arată nu numai măiestria, ci şi puterea de a sintetiza şi recrea ceea ce este viu şi expresiv în tradiţia folclorului muzical românesc. El are şi talentul de a grada judicios creşterea discursului muzical, prin dinamice marşuri armonice. Iar cînd totul a crescut intens atingînd paroxismul cu o extraordinară forţă dramatică, un ultim val orchestral „zguduie" întreaga scenă şi sală şi opera cîştigă un plus de expresivitate. Este clipa în care legendarul Rică Venturiano apare pe fereastră ca o nălucă, exclamînd tragic-comic cuvintele : „O ce noapte furtunoasă" ! şi astfel se pregăteşte şi secţiunea finală cu nelipsitul „happy-end" al comediei. Jupîn Dumitrache pare a se fi dumirit că „onoarea sa de familist" a rămas nepătată şi se prăbuşeşte de rîs pe canapea ; iar un ansamblu vocal improvizează pe tema „familia e baza soţietăţii" ! Se răspunde la „unison" : „Rezon" !... şi rimează perfect la propriu şi la figurat cu ultima replică dată de Jupîn Dumitrache : „Aşa se înşală omul cînd are ghinion" ![1]

[1] Vasile Tomescu, „Paul Constantinescu", Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967.

Dacă comedia lui Paul Constantinescu se caracterizează printr-o structură neoclasică, multe opere scrise de colegii săi de generație contrastează prin substanța neoromantică a discursului muzical. Sub acest raport cel mai reprezentativ ni se prezintă Gheorghe Dumitrescu, autorul unor opere dramatice, inspirate din trecutul de luptă al poporului nostru, cum sînt : „Ion Vodă cel cumplit" (1955) — operă în trei acte, libretul alcătuit de compozitor și George Theodorescu, „Decebal" (1957) — operă în trei acte, libretul de compozitor, „Răscoala" (1959) — operă în trei acte, libretul de compozitor după romanul lui Liviu Rebreanu, operă distinsă cu Premiul „George Enescu" al Academiei Române în 1961 și „Fata cu garoafe" (1961) — operă în trei acte, libretul Nicolae Tăutu. Sub aspectul libretului cea mai convingătoare este „Ion Vodă cel cumplit, în care se remarcă un pronunțat simț al scenei și o convingătoare conturare a personajelor. În ceea ce privește muzica propriu-zisă, în toate se remarcă o melodicitate pregnantă, în momentele lirice de o mare puritate folclorică, în cele dramatice, sinoasă, cu tendințe spre cromatism, o ritmică ce apelează în general la „parlando giusto", un limbaj predominant armonic și mai puțin conturat polifonic și o instrumentație robustă, culminînd cu momente de amplă intensitate sonoră, în general în deplină concordanță cu textul literar. Gheorghe Dumitrescu a folosit uneori și asperitatea armonico-timbrală contemporană, în sensul valorificării cuplurilor de acorduri de cvarte, cvinte, a disonanțelor dure, pe care nu le rezolvă pe baze tradiționale ; în egală măsură se remarcă tendința de a evidenția compartimentele alămurilor și instrumentelor de percuție. Privite în ansamblu, operele sale au un puternic colorit național, atît prin muzică cît și prin subiect și continuă tradiția marilor opere romantice ale secolului trecut ; ne referim la Weber, Wagner, Berlioz și în oarecare măsură și la operele romantice ruse. În același timp

Scanned with OKEN Scanner

Gheorghe Dumitrescu rămîne cu adevărat creatorul operei istorice din țara noastră, intuind parcă acea admirabilă frază călinesciană, în virtutea căreia „istoria este o știință cu legi inefabile și o sinteză epică".

O altă operă inspirată din istorie este „Michelangelo" de Alfred Mendelsohn, ce pornește de la piesa de teatru a lui Alexandru Kiriţescu. Iată cum interpretează această lucrare muzicologul Vasile Tomescu : [1]

„O contribuție demnă de remarcabilă artă simfonică, cu surpriza de a fi fost dublată de resurse muzical dramatice, a constituit-o recenta premieră timișoreană a operei postume a lui Alfred Mendelsohn «Michelangelo», o apoteoză a pasiunii, a spiritului creator."

Deși apelează la folclorul românesc și nu la arta muzicală renascentistă, Tudor Jarda relevă afinități cu Alfred Mendelsohn prin temperamentul componistic viguros și romantic prin excelență. Prin limbajul melodic este mai apropiat de Gheorghe Dumitrescu ; dar printr-un anume eclectism armonic evidențiază puncte comune cu Alfred Mendelsohn. Trecînd peste aceste corelații stilistice, se cuvine a aprecia nu atît opera „Neamul Șoimărești lor" (1959) — operă în trei acte, libretul de Ilie Balea după romanul lui Mihail Sadoveanu, admirabilă ca libret însă cu unele stîngăcii de tehnică componistică, ci opera „Pădurea Vulturilor" (1961, rev. 1964) — operă în trei acte, libretul de Corneliu Rusu și Pompiliu Gîlmeanu. În această operă convinge mai puțin arhitectura libretului, în schimb momentele lirice și în general temele concepute în stil popular reiau creator spiritul muzical al „Năpastei" lui Sabin Drăgoi ; compozitorul Tudor Jarda obține un conținut expresiv, cu o intensă forță emoțională.

Un limbaj din multe puncte de vedere similar, dar cu o mai accentuată forță dramatică se remarcă în arta lui

---

[1] Vasile Tomescu : „Impetuozitatea vieții în opera contemporană" „Scînteia", 19 ianuarie 1969.

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Brînzeu. În pofida unui subiect morbid — după părerea noastră într-o totală contradicție cu spiritul apolinic al artei noastre folclorice — opera „Săptămîna Luminată" (1942—1943) reprezintă în parte un succes al autorului, în sensul utilizării unui discurs sonor extrem de plastic și plin de forță expresivă, cu unele elemente novatoare pentru acel timp, anunțînd în oarecare măsură expresionismul muzical românesc. Concepția ideologică rămîne negativă, sub raportul promovării unui obscurantism, și nu are nimic comun cu sensul luminos al mitului lui Orfeu, care trebuie să stea la baza oricărei opere de artă cu adevărat majoră. Păcat că un talent autentic și-a ales drept subiect un libret minor ! Nicolae Brînzeu este și autorul scenei dramatice „Mona Vanna" (1934), distinsă cu Premiul al 2-lea „George Enescu" în anul 1934.

Un climat senin se desprinde din operele lui Max Eisikovits : „Povestea țapului" (1954) — operă pentru copii, în trei acte, libretul de Ion Bartalis și Ilie Balea, după S. Marșak (Premiul de Stat 1957) și „Fîntîna cu bucluc" (1960) — fabulă muzicală în două acte și prolog, libretul după o fabulă populară de Lili Marton (în românește de Ilie Balea). În ambele se reliefează o melodicitate clară, cu atrăgătoare nuanțe modale, diatonice și o armonie simplă, adecvată, ce amintește uneori de Zoltan Kodaly.

Puternic legat de romantismul german, Norbert Petri ne-a oferit mai multe lucrări închinate scenei : „Ion cel tare" (op. 40, 1959) — balet în trei acte, libretul de Adriana Dumitrescu și Lucia Pascal, opera „Trandafirii Doftanei" (op. 45, 1966) — operă în trei acte, libretul de Daniel Drăgan și „Idolul sfărîmat" — după romanul „Tăunul" de Ethel Voinich, libretul tot de Daniel Drăgan. În toate aceste creații, ca și în cele trei dramatice cantate scrise între anii 1941—1959, se remarcă un meșteșug solid și o muzică dinamică, accesibilă, con-

Scanned with OKEN Scanner

cepută tradițional, însă nu lipsită de expresivitate și nuanțe personale.

O lucrare concepută într-un stil larg accesibil, cu o cantabilitate expresivă, o scriitură vocal-orchestrală transparentă și eficientă, nelipsită de intonații folclorice caracteristice, este și opera „Apus de soare" de Mansi Barberis — libretul foarte bine construit de George Theodorescu, după Barbu Delavrancea. De altfel compozitoarea a arătat reale afinități cu stilul vocal în inspiratele sale lieduri, concepute pe versuri de poeți români clasici și din zilele noastre.

Continuînd linia operelor istorice ale lui Gheorghe Dumitrescu, doi compozitori formați în anii României Socialiste, — Theodor Bratu și Emil Lerescu — au scris opere inspirate din paginile glorioase ale trecutului nostru de luptă acerbă împotriva tiraniei. Theodor Bratu este autorul minunatei opere pentru copii „Stejarul din Borzești" despre care afirmă că „este un rezultat al dorinței mele de a-mi lărgi aria preocupărilor de creație și totodată al celeia de a pune la îndemîna teatrelor muzicale o lucrare care, prin tema propusă și mijloacele muzicale folosite, să contribuie la acțiunea de educare patriotică cetățenească și artistică a celor mai tinere generații. Subiectul îl constituie binecunoscuta legendă istorică „Stejarul din Borzești", care însă a trebuit dezvoltat dramaturgic și modificat parțial în însuși substratul etico-filozofic. Mai exact, elementul legendar a fost folosit doar ca punct de plecare. Muzicalmente, m-am străduit să găsesc un limbaj convingător, cît mai direct, dar fără a-l sărăci de expresivitate, ci dimpotrivă, încercînd să pun în acțiune o gamă de mijloace cît mai variată (în armonie, ritmică, polifonie, intervalică-melodică, orchestrație), bineînțeles atît cît m-am priceput. Elementele de obîrșie populară sînt destul de evidente, iar prin graiul vorbit și muzical am dorit să dau întregii lucrări ceva din suflul acelor vremi

Scanned with OKEN Scanner

epopeice, din spiritul şi coloritul frescelor de la Voroneţ".

Emil Lerescu a compus în anul 1964 opera „Ecaterina Teodoroiu" — operă în două acte şi patru tablouri, pe libretul lui Nicolae Tăutu, lucrare plină de dramatism, cu un pregnant colorit naţional, preluînd cu alte sensuri bogata experienţă vocală a autorului nenumăratelor piese corale.

Influenţat de o tematică profund contemporană, Sergiu Sarchizov a tălmăcit expresiv, într-o concisă operă, piesa de teatru „Trei generaţii" de Lucia Demetrius. „Intenţia, pe cît de temerară pe atît de vrednică de laudă, de a găsi prin tratarea piesei «Trei generaţii» o soluţie a operei propriu-zis contemporane este concretizată cu abnegaţie, compozitorul dedicîndu-şi întreaga sa energie satisfacerii cerinţelor atît de complexe ale temei şi ale genului. Autorul oratoriului de larg suflu epic-dramatic „Pe lespedea eroilor" ne arată în operă o certă maturizare a meşteşugului creator : construcţia vocal-orchestrală se desfăşoară mai adecvat fluxului acţiunii, ambitusul mijloacelor este mai larg şi mai eficient. Sarchizov stăpîneşte admirabil tehnica orchestrală şi exemplar pe cea corală, are conştiinţa funcţiei dramatice a procedeelor folosite. Problema deplinei reuşite a operei „Trei generaţii" nu aparţine, după părerea noastră, nici domeniului literaturii dramatice şi nici domeniului realizării în sine a operei contemporane. Este pur şi simplu vorba de valoarea dramatic-muzicală a unei piese de teatru care, de altfel, şi-a avut viaţa ei proprie în repertoriul adecvat al perioadei cînd a fost scrisă. Un contact repetat cu muzica la „Trei generaţii" (e drept, interpretată în fragmente) ne-a confirmat, pe lîngă reale momente de vibraţie lirică, lipsa acelui dinamism lăuntric, dens şi mai ales susţinut, în măsură să propulseze acţiunea literar-muzicală la dimensiunile ample ale spectacolului de operă. Readucerea aproape aidoma a situaţiilor drama-

Scanned with OKEN Scanner

tice, care dă piesei de teatru o alcătuire de rondo, duce în versiunea prezentată în concert la încetinirea fluxului muzical, la descreşterea interesului lirico-dramatic al operei. Conţinutul teatral şi corespondentul său muzical nu se plămădesc, după impresiile pe care ni le-a creat audiţia, din aluatul unui conflict viguros, ci revin sub forma şi la puterea lor iniţială de-a lungul întregii acţiuni. Cîtă înţelepciune utilă cuprind în acest sens cuvintele rostite de Enescu : «Experienţa mea de auditor îmi dovedeşte că operele cele mai trainice sînt acelea cu un subiect interesant, cu o acţiune animată, într-un cuvînt acelea din care plictiseala a fost izgonită. Muzica unei opere este întocmai unui giuvaer. Piatra preţioasă o constituie acţiunea, conflictul dramatic. Muzica e accesoriul, un accesoriu esenţial, iar drama e principalul element». Desigur, opera «Trei generaţii», aflată la prima ei confruntare cu cerinţele actuale ale genului, este susceptibilă de perfecţionare, iar experienţa ei pe deplin pozitivă : în acest sens ne-am şi îngăduit să formulăm opiniile de mai sus, convinşi fiind de realele resurse muzical-dramatice de care dispune compozitorul." [1]

Valoros dirijor de operă şi balet, Cornel Trăilescu ne-a oferit două creaţii scenice foarte inspirate : baletul „Domnişoara Nastasia", în care muzica de un colorit neoromantic, nelipsită de elemente folclorice româneşti, uneori deosebit de pregnante, şi coregrafia, bine realizată de Oleg Danovski, reliefînd plastic climatul piesei lui George Zamfirescu, se îmbină armonios, şi opera „Motanul încălţat", lucrare destinată celor mici, cu melodii cantabile, clare, uşor de reţinut chiar la o primă audiţie, învestmîntate simplu, amintind uneori de procedeele neoclasice ale fostului său

[1] Vasile Tomescu : „Impetuozitatea vieţii în opera contemporană", „Scînteia", 19 ianuarie 1969.

Scanned with OKEN Scanner

profesor Mihail Andricu, alteori de impresionismul francez.

O creaţie mai aparte ni se înfăţişează opera de cameră, cu pantomimă, „Görög Ilona" de Csiky Boldijar, — prezentată cu succes de „Ansamblul de cîntece şi jocuri" din Tîrgu Mureş. Impresionează economia de mijloace şi în acelaşi timp eficienţa tehnicii componistice, fuziunea convingătoare dintre text şi muzică, ca şi originalitatea stilului autorului, ce continuă creator linia trasată în muzica maghiară de Bartok şi Kodaly, adăugînd unele procedee ale şcolii expresioniste vieneze din zilele noastre. Această inspirată operă se numără printre primele „opere de cameră" scrisă în muzica românească a genului.

Două valoroase madrigale dramatice ne-a oferit Pascal Bentoiu. Primul, „Amorul doctor" (după Molière), este foarte luminos şi se situează la confluenţa dintre o artă scenică realizată cu mijloace neoclasice şi multe elemente muzicale concepute „voit grotesc", ca o ironie la adresa unor îngustimi de spirit, ca o satiră destinată „bell-canto-ului" cu scop în sine. Totul este foarte luminos şi ni se prezintă unitar, asemenea unui spectacol în care regizorului i se oferă nenumărate prilejuri de a tălmăci cu sensuri înnoitoare vechea comedie, pe de altă parte cîntăreţii şi orchestra obţin printr-o fericită osmoză între un recitativ şi un limbaj armonic-polifonic-timbral de mare efect şi în acelaşi timp de o cuceritoare plasticitate sonoră, o muzică viu colorată, într-adevăr adecvată scenei. De altfel interpreţii operei Române din Bucureşti au înfăţişat cu mult dinamism în cadrul celui de al 4-lea Festival „George Enescu", ce a avut loc în 1967 la Bucureşti, savurosul „scherzo" muzical, iar sub acest raport dirijorul Mircea Popa şi regizorul George Theodorescu, ca şi întregul ansamblu s-au impus cu desăvîrşire ! Iar dacă adăugăm faptul, că în aceeaşi seară s-a prezentat cu succes şi opera „O noapte furtunoasă" de Paul Constanti-

Scanned with OKEN Scanner

nescu, putem trage concluzia că acest diptic scenic constituie un real triumf al teatrului muzical autohton, reliefînd nu anxietatea, ca în cazul multor compozitori contemporani, ci o vivifiantă stare de bună dispoziție generală, cu un înalt sens moralizator.

Cel de al doilea madrigal dramatic este „Jertfirea Ifigeniei", distins cu „Premiul Italia" de către Radiodifuziunea italiană în anul 1968. Nu exagerăm reliefînd că această izbîndă a lui Pascal Bentoiu reprezintă și o deosebit de importantă realizare obținută de întreaga școală românească de compoziție pe plan mondial, anunțînd începuturile afirmării artei noastre sonore alături de aceea a altor țări cu o foarte bogată tradiție culturală. Iată ce declară compozitorul într-un interviu radiofonic acordat criticului muzical Constantin Răzvan : [1]

„Lucrarea este — după cîte știu — prima de acest fel scrisă în România. Am ajuns la ea în două trepte, cum s-ar spune. Inițial a existat o muzică de scenă compusă pentru Teatrul Național din Cluj unde s-a montat „Ifigenia în Aulis", acum doi ani. De aceea lucrarea actuală este dedicată regizorului spectacolului de atunci, Vlad Mugur. Evident muzica de scenă a fost transformată, amplificată, dramatizată pe date specific muzicale. Ea și-a schimbat complet funcționalitatea devenind autonomă. Un proces similar, deși poate nu în aceeași măsură a avut loc (o spun în treacăt), în legătură cu muzica lui Aurel Stroe scrisă pentru „Oedip" la Kolonos. „Ifigenia" în forma actuală este o operă, adică o acțiune muzicală pentru voci și instrumente, radiofonică, în sensul că se dispensează perfect de imagine, singurul ei cîmp dimensional fiind cel auditiv.

---

[1] Ne referim la interviul din cadrul emisiunii „Actualitatea muzicală", acordat de Pascal Bentoiu criticului muzical Constantin Răzvan, la Radioteleviziunea din București, 15 octombrie, orele 19,50, programul I. (1968).

Scanned with OKEN Scanner

Tema este cea a tragediei lui Euripide. Libretul, alcătuit cu concursul lui Alexandru Mircea Pop, traducătorul Ifigeniei în Aulis, este mai mult un reflex liric (pe planul corului) al unei acțiuni care se vrea cît se poate de explicită numai pe plan muzical. Un exemplu : corul o plînge în meșteșugite versuri pe Ifigenia, dar aceasta nu spune vorbe, ci cîntă un lamento în vocaliză, într-atît sînt inutile cuvintele ! Iar la sfîrșit exaltarea Ifigeniei în drum spre altarul sacrificiului duce la o adevărată dedublare. Vorbește și cîntă (tot vocaliză) deodată. Admirabil servită de Silvia Popovici (în planul actoricesc) și de Iulia Tözser (în planul vocal), partitura dobîndește în acest moment, cred, forța ei emoțională maximă. Dezavantajul unei opere radiofonice este că nu se poate cînta într-o sală, ci ea există doar la nivelul benzii, eventual discului. Avantajul însă este că o dată pusă la punct nu mai poate fi trădată de nici o interpretare aproximativă. Prea adesea spectacolele de operă (și de teatru) se degradează în timp și ajung un fel de caricatură a ceea ce erau. Cît privește dezavantajul semnalat, mărturisesc că nu-mi fac prea multe griji. Cîte opere nu-mi sînt cunoscute decît prin audiție și zău că nu văd inconvenientul ! De pildă n-am avut unde să văd «Turandot». Și totuși lucrarea îmi este extrem de vie în minte și — într-un fel — e mai bine decît dacă aș fi văzut-o. Cît despre «Don Giovanni», deși am văzut vreo 3 ediții pînă acum, o prefer pe cea fără imagine, de pe disc. Banda poate da o ediție ideală, și într-o bună măsură (să zicem în proporție de 85—90%) acest lucru a fost realizat în «Jertfirea Ifigeniei»."

În continuare, referindu-se la o orchestrație neobișnuită — orgă mare și percuție destinată pentru opt executanți — Pascal Bentoiu afirmă următoarele :

„O combinație neobișnuită : orgă mare și percuție ! (8 executanți). Registrația orgei a fost pentru mine exact

Scanned with OKEN Scanner

ca orchestrarea unei schiţe muzicale, iar în opoziţia orgă-percuţie am căutat să cuprind conflictul fundamental al genului tragic : cel între libertate şi necesitate (destin). Doresc să amintesc că la orgă a cîntat Iosif Gerstenengst iar aparatul de percuţie şi numerele de ansamblu au fost conduse de Ludovic Baci. N-aş vrea să uit nici pe inginerul de sunet Duţu Dumitru, extrem de preţios colaborator la această lucrare".

Tot în orbita madrigalului dramatic, cu vizibile aspecte neorenascentiste, îmbinate cu altele de o esenţă neobarocă, se înscriu şi cîteva creaţii ale lui Roman Vlad. Una din lucrările sale, de o nobilă inspiraţie lirică, este opera „Storia d'una mamma", compusă între anii 1950—1951, bazată pe o povestire într-un act de Gastone da Venezia, dedicată mamei sale, editată la Milano (Edizioni Suvini Zerboni). În această lucrare compozitorul continuă linia neoclasicismului european contemporan, cu o bogată inventivitate armonică şi polifonică, unde se evidenţiază rafinate combinaţii politonale, pline de fantezie şi sensibilitate, ce susţin o linie melodică originală în care se remarcă şi elemente ale folclorului românesc, mult transfigurate. Corul final, conceput în tehnica madrigalului Renaşterii, pe un text de o rară frumuseţe — „În Paradisum deducant te angeli"... — ne prezintă temperamentul artistic al compozitorului sub o altă ipostază, cea de creator al unui discurs muzical cu un melos deosebit de simplu, pregnant şi vibrant, dublat de o armonie cu un pronunţat funcţionalism, însă fără nici o urmă de academism, pătrunsă de un colorit cu o vie luminozitate.

Un foarte expresiv madrigal dramatic a compus Corneliu Cezar — ne referim la „Galileo Galilei" după B. Brecht. În înţelesul larg al noţiunii, tema contemporană şi-a aflat interesante întruchipări în cîteva creaţii de operă care probează, aproape toate, autentice investigaţii ale mijloacelor de expresie. Sub acest raport

Scanned with OKEN Scanner

„Galileo Galilei" de Corneliu Cezar concentrează cu eficiență timpul de desfășurare al spectacolului, valorifică structuri ale muzicii instrumentale moderne, conferă vocii un rol dramatic permanent nuanțat și activ. Compozitorul izbutește să plasticizeze muzical și dramatic viziunea noastră, a contemporanilor, despre momente cu valoare umană ale luptei împotriva obscurantismului.

Nici o epocă istorică nu a fost atît de dinamică și deci de fecundă pentru genul sensibil și complex al operei, cum este cea actuală și îndeosebi actualitatea noastră socialistă, cea mai efervescentă în privința îndreptării destinului uman spre civilizație, spre descătușarea morală și intelectuală, — domeniul tradițional și mereu nou al operei. Nu este desigur ușor să transpui aceste prefaceri ale realităților sociale, ale conștiinței, în valori lirico-dramatice, să aduci pe scenă impetuozitatea vieții, imagini ale procesului prin care persoana umană, națiunile, lumea se schimbă, își afirmă virtuțile creatoare.

Probleme nu mai puțin dificile pun în vederea realizării operei noastre contemporane, concepția și tehnica interpretării vocale și regizorale care se cer înnoite, în strînsă legătură cu cerințele creației însăși. Aceleași preocupări trebuie să călăuzească învățămîntul de specialitate și activitatea de atragere și inițiere a publicului în cunoașterea și sprijinirea operei contemporane. Hotărîtoare pentru izbînda creației genului și în primul rînd a lucrărilor cu teme desprinse din actualitate rămîne, în lumina rezultatelor de pînă acum, existența unor construcții literare adecvate exigențelor operei moderne. Se impune cu o stringență sporită tocmai prin nerezolvarea ei îndelungată, coordonarea eforturilor C.S.C.A., Uniunii Compozitorilor, Uniunii Scriitorilor și teatrelor de operă pentru promovarea susținută a creației genului.

Scanned with OKEN Scanner

Prestigiul și experiența celorlalte domenii ale muzicii românești contemporane sînt o chezășie că, dacă toate condițiile sugerate mai sus vor fi măcar parțial împlinite prin aportul compozitorilor și al celorlalți factori care dau viață spectacolului lirico-dramatic, opera contemporană va deveni o realitate, va aparține, sub aspectul semnificației ca și al calității artistice, cu adevărat epocii noastre. [1]

---

[1] Vezi Vasile Tomescu : „Impetuozitatea vieții în opera contemporană, „Scînteia" 19 ianuarie 1969.

Scanned with OKEN Scanner

POSTFAŢĂ

Există o întrebare : în secolul nostru, arta cea nouă este un simbol al crepusculului sau al viitorului ? Greu de spus în momentul de faţă, cînd trăim din plin acest „Ev aprins".

Cert este însă mai cu seamă sub raportul mijloacelor de expresie utilizate, că s-au produs imense salturi calitative în toate ramurile creaţiei artistice. Tot atît de adevărat este că nu întotdeauna s-au realizat mult-aşteptatele sinteze. Mulţi dintre noi preferăm pseudo-strălucirii lui Richard Strauss, spiritul sobru, ascetic, novator, al lui Webern, neoclasicismului uneori steril, vigorii folclorice aproape primitive al lui Bartok-Strawinsky, fantezia luxuriantă a lui Messiaen sau tonul confesional, nobil, al lirismului enescian. În literatură, numai o minte îmbătrînită poate nega aportul creator al unui Rilke, Joyce, Kafka, Proust sau Faulkner. Nemaivorbind de unele elemente de formă noi, convingătoare, ce aparţin unui Picasso sau altor exponenţi ai artelor plastice.

Chiar dacă fenomenul artistic al secolului 20 va fi etichetat în viitor de unii esteticieni ca fiind „alexandrin", el necesită a fi studiat şi — după umila mea părere — chiar aprofundat.

Remarcăm şi aspecte negative. Ştim cu toţii că artistul Evului mediu sau al Renaşterii nu simţea nevoia să-şi

Scanned with OKEN Scanner

iscălească întotdeauna opera de artă. Actul creației era o necesitate interioară, un simț al datoriei de care se leagă toate concepțiile progresiste despre etică. Forța de expresie a anonimei picturi „Pietà", a monodiilor vechilor compozitori medievali și cîte alte producții, ai căror autori au rămas complet necunoscuți posterității, te emoționează profund deoarece ele conțin din plin acel „inefabil", caracteristic autenticei opere de artă. Există adesea în epoca noastră o goană după originalitatea absolută, după un „nou" conceput ca scop în sine ; există o luptă neprincipială între generații, care nu mai ține seama de nici un criteriu al valorii, negîndu-se unele pe altele, în loc să caute a se înțelege. Din fericire, realitatea și istoria artelor ne indică cu totul altceva : epocile se leagă strîns între ele, și nu odată „noul" se naște în sînul vechiului, iar după cum nu poate fi concepută o limbă pură, nu poate fi creată nici o cultură pură — și mai puțin încă o artă pură — care să nu aibă puternice rădăcini în trecut. A nega „non-valorile", producțiile realizate fără măiestrie, epigonice și pătrunse de un spirit vetust, nu înseamnă și desconsiderarea autenticelor valori pe care le-a dat omenirea de-a lungul veacurilor.

Și asemenea „esteticieni", adesea transformați în gazetari gălăgioși, iubitori de scandal, apar cu sutele — mai ales la festivalurile de artă contemporană. Dar trebuie să facem o delimitare între aceștia și personalitățile de necontestat, care pe lîngă forța expresiei artistice, pe care o posedă din plin, beneficiază de o serioasă pregătire profesională și în același timp multilaterală. Mircea Eliade a formulat în chip strălucit aceste mari frămîntări ale artistului contemporan ; „Desigur că toate experiențele revoluționare autentice ale artei moderne reflectă anumite aspecte ale crizei spirituale, sau pur și simplu ale crizei cunoașterii și creației artistice. Dar ceea ce ne interesează aici este faptul că «elitele» găsesc în extravaganța și ininteligi-

Scanned with OKEN Scanner

bilitatea operelor moderne posibilitatea unei gnoze inițiatice. Este vorba de o «nouă lume», pe cale să fie construită din ruine și enigme, o lume aproape intimă pe care fiecare ar dori-o pentru sine și pentru cîțiva mai inițiați. Dar prestigiul dificultății și al incomprehensibilității este atît de mare încît, foarte repede, „publicul" este cucerit la rîndul său și-și proclamă adeziunea totală la descoperirile elitei." (v. „Supraviețuirea și camuflarea miturilor", în Secolul 20, Nr. 9/1967, p. 17).

Prin prisma acestor rînduri ne apare de-a dreptul grotescă singura spaimă a artistului de acest tip, de a nu fi suficient de avansat, de a nu ghici la timp geniul unei opere, ininteligibilă la prima vedere. Cred că niciodată în istoria artelor, îndrăzneala, spiritul iconoclast, absurd, inaccesibil n-a fost mai lăudat, mergîndu-se pînă la idolatrizare ! Și astfel, alături de exclusivismul retrograzilor, creatori lipsiți de idei, epigoni ai marilor artiști din trecut, apare un nou exclusivism, la fel de nociv — al „avangardei". Sau, cum spunea Mircea Eliade : „Un singur lucru contează : că nu trebuie să mărturisești într-o zi că n-ai înțeles importanța unei noi experiențe artistice !".

Privind în totalitate arta românească, remarc că ea este o rezultantă firească a inspirației creatorilor ei din milenarul nostru folclor, și de aceea și-a menținut prospețimea, vigoarea, conținînd din plin acel inefabil al operei autentice — despre care vorbea cu atîta patos George Călinescu — încît noțiunea de decadentism de care amintea Lucian Blaga îi este străină. Criticul român trebuie să fie însă conștient că nu se poate concepe o operă expresivă și originală, care să-și extragă seva exclusiv din milenara tradiție locală. Paginile vibrante ale istoriei noastre culturale, cu o coloratură bogată de mare frumusețe intrinsecă, ce redau măreția tradiției noastre (ca și a acestui profil de epocă), au

Scanned with OKEN Scanner

intrat de mult în sfera universalității ; de-altfel naționalul nu poate fi valorificat decît în context universal !

Cultura unui popor trebuie privită în totalitatea ei și trebuie interpretată nu prin prisma influențelor, ci prin ceea ce a dat omenirii, ce îi este caracteristic și original, prin prisma acelui „ceva" prin care îmbogățește patrimoniul culturii universale și totodată se diferențiază de alte culturi.

În țara noastră aproape toți cercetătorii din trecut și din zilele noastre au fost perfect conștienți de sensul acestor realități și pornind de la asemenea considerente, au izbutit să ne ofere studii, unele mai concise, altele ample, dedicate minunatului edificiu ce astăzi se înalță maiestuos ca un fluviu liniștit și pe care îl denumim cu mîndrie și o legitimă satisfacție : cultura românească.

În ultima vreme, au apărut însă și unele teze, în care se încearcă prin fel de fel de argumente exclusiviste să se producă separări artificiale, derutante, între diferitele epoci, cu delimitări mai mult decît arbitrare ! În literatură, unii critici nu s-au sfiit să umbrească opera lui Eminescu și să minimalizeze autori ca Vlahuță, Labiș și alții... Cred că nu atît convingerile i-au împins la asemenea afirmații, cît speculațiile „savante" cu scop în sine și mai ales setea de a atrage cu orice preț atenția asupra persoanei lor. În multe țări de o bogată tradiție artistică întîlnim tendința de a se reliefa „cum se spune un lucru" și nu „ceea ce se spune în fond"... Într-o revistă de mare tiraj, a apărut un articol intitulat : „à bas Wagner" ! — ... ca și unele păreri exprimate de către muzicologi din zilele noastre prin care Hector Berlioz, Cesar Franck sau Arthur Honegger apar ca niște „sublimi mediocri" sau „admirabili compozitori de mîna a doua" !

Unii specialiști în domeniul artelor plastice — ce-i drept mai abili decît colegii lor de generație din lite-

Scanned with OKEN Scanner

ratură — au lăsat a se înţelege — fie în articole, fie în conferinţe — că arta plastică românească începe cu Brâncuşi. Şi o dată cu o asemenea afirmaţie au trecut cu buretele peste minunile de la Voroneţ, peste străvechea sculptură în lemn, peste expresia de o grandoare austeră şi hieratică a icoanelor realizate de mii de anonimi cu o autentică măiestrie, peste ţesătura sublimă a covoarelor oltenești. Dar, fără să-şi dea seama, ei au evidenţiat în cele expuse şi un non-sens. Oare opera lui Brâncuşi nu este o identificare cu spiritul acestei arte arhaice de pe pământul ţării noastre şi nu ne apare nouă contemporanilor ca şi întreaga artă autohtonă asemenea unui „Ianus Bifrons", cu o faţă încărcată de experienţa trecutului şi cu alta îndreptată profetic spre viitor ?

Nici în muzică asemenea teze nu au fost ocolite. Nu de mult se arăta că muzica românească începe cu Enescu, în acelaşi timp reducîndu-se la dimensiuni minuscule realizările de o certă valoare ale generaţiei enesciene şi post-enesciene. Desigur, că s-au făcut unele greşeli în ceea ce priveşte valorificarea imensului tezaur care-l constituie moştenirea enesciană. Iar studiile ca şi luările de cuvînt în cenacle ale unor muzicieni ca Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Sigismund Toduţă, Aurel Stroe, Ştefan Niculescu, Lazăr Octavian Cosma, Vasile Tomescu, Alexandru Hrisanide, George Bălan, precum şi mulţi alţii, vor rămîne ca o mărturie a unui curaj izvorît din dorinţa sinceră de a populariza ceea ce este nobil, măreţ şi înnălţător. Chiar şi fără aceste atitudini, demne de o sinceră preţuire, la care s-a alăturat şi semnatarul acestor rînduri în nenumărate articole publicate în presa zilelor noastre, opera lui George Enescu ar fi triumfat, căci o valoare autentică este purtată de popoare prin veacuri dincolo de spaţiu şi timp ! De-aici, pînă la sensul unor exagerări exclusiviste este o cale lungă. Muzica bizantină, monodiile populare, cele psaltice, cele din timpul lui Ştefan

Scanned with OKEN Scanner

cel Mare, cele culese de Anton Pann, anunțau cu mult înaintea unor compozitori de avangardă din Occident noile mijloace de expresie din muzica de azi. Nu văd de ce s-ar face o separație artificială între Enescu și tradiție. După cum nu are rost să facem o delimitare precisă între spiritul inovator al unei tradiții milenare și muzica expresivă, cu elementele noului, adesea convingătoare, creată de compozitorii formați în ultimele două decenii. De pildă, în piese cum sînt : „Arcade" de Aurel Stroe, „Heteromorfii" și „Formanți" de Ștefan Niculescu, „Sonata pentru clarinet solo" de Tiberiu Olah, „Omagiu lui Enescu" de Theodor Grigoriu, Sonata pentru vioară și pian de Pascal Bentoiu, Concertul pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru, „Stejarul lui Horia" de Cornel Țăranu — și cîte altele ! — sînt revalorificate creator procedeele unor străvechi monodii și eterofonii populare, și nu întîmplător aceste lucrări s-au impus în foarte multe centre muzicale mondiale de mare prestigiu. Dar compozitori ca Mihail Jora — mai ales în domeniul armoniei — Mihail Andricu, — în domeniul arhitecturii sonore, obținînd o nouă intuiție a timpului și un extraordinar echilibru, latin și apolinic prin excelență — Dimitrie Cuclin în corurile sale — cu elemente polimodale foarte originale — sau în generația post-enesciană, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Tudor Ciortea, frații Ion Dumitrescu și Gheorghe Dumitrescu, nu valorifică de pe poziții contemporane moduri și ritmuri populare ? Gheorghe Dumitrescu utilizează și tehnica serială în unele fragmente din „Simfonia a II-a", „Simfonia a III-a", precum și unele muzici de film. Deci iată că fiecare în felul său apelează la inovație și nu avem dreptul să considerăm această mult discutată noțiune ca fiind atributul unui grup restrîns de creatori. Există o unitate în varietate, ca și un clasicism structural al artei noastre, pe care străinii le-au observat și le-au apreciat așa cum se cuvine. Iar apropierea

dintre compozitorii, scriitorii, pictorii și sculptorii noștri va reieși în viitor mai bine în relief, ca și cum astăzi cu toții distingem puncte comune — dar și deosebiri — între muzica unui Corelli, Vivaldi, Vitali, pe de o parte, sau între muzica lui Bach și Haendel pe de altă parte. Au dispărut dătătorii de rețete de accesibilitate și viabilitate a operelor artistice. N-au dispărut încă vanitățile, egoismul și răzbunările personale și mai ales „cazul Beckmesser", transformat într-un nociv „tip Beckmesser", pe care de altfel Richard Wagner l-a înfierat pe vecie în capodopera sa „Maeștrii cîntăreți".

Cinstea omului de artă trebuie să fie exemplară, încît un artist al timpului nostru trebuie să ne apară, cum zicea un mare filozof, ca o minunată făptură situată între pămînt și cer, avînd deasupra sa cerul înstelat și în sine legea morală. Și în virtutea acestor nobile cuvinte să nu scoatem „fișe" muzicologice, literare sau din domeniul artelor plastice din lexicon, ci dimpotrivă, să le amplificăm și să introducem altele noi, care să dovedească în mod limpede că în această țară au existat, există și vor exista nenumărate talente. Cei ce nu se vor lămuri, e bine să nu uite că nu s-a născut și nici nu se va naște o ființă sau putere omenească, care să poată despărți sau distruge, ceea ce înaintașii noștri, de veacuri au unit pentru eternitate !

De cîte ori recitesc piesele scrise de Eschil, Sofocle, Euripide, triumviratul creatorilor a căror operă a dominat toată antichitatea, mi se relevă în mod limpede sensul corelației indestructibile dintre artă și legea morală. Dacă cei peste 2 000 de ani ce îi separă de zilele acestui „ev aprins" au învăluit în ceață și uitare multe date referitoare la viața lor, trăită cu o maximă intensitate, darul incomensurabil pe care ni l-au lăsat moștenire nouă, contemporanilor — mesajul luminos și

Scanned with OKEN Scanner

robust către om — a rezistat marilor furtuni ale secolelor.

Poate vreun artist autentic să nu aprofundeze conținutul emoționant al tragediei lui Eschil „Prometeu încătușat", unde eroul — „cel mai nobil sfînt din tot calendarul filozofic", după cum spunea Karl Marx — este înlănțuit și fără milă urgisit de Zeus și de zeii ceilalți „fiindcă pe oameni prea dragi i-a avut" ?...

Oare nu sublimele cuvinte ale lui Sofocle din „Antigona" — „În lume-s multe mari minuni / Minuni mai mari ca omul nu-s" — stau la baza crezului umanist al Renașterii și al umaniștilor ce au urmat ? Toată lupta noastră dusă împotriva declanșării unui nou măcel nu-și găsește rădăcini adînci în simplitatea semnificativă și expresivă a lui Euripide, în piesa „Troienele", atunci cînd afirmă hotărît : „Cine-i cuminte e dator să cruțe lumii un nou război" ? Opera lui Beethoven nu-i o taină, dar în același timp viabilă elevație a ceea ce e omenesc ? Și lucrările lui Bach, pe nedrept considerate abstracte de unii muzicologi „estetizanți", au în ele ceva palpabil, material, uman, încît George Enescu nu s-a sfiit să afirme la sfîrșitul vieții sale că : „De o jumătate de secol Bach este pîinea mea cea de toate zilele"...

Readusă cu noi semnificații, „tema omului" a stat, stă și va sta la temelia, mai cu seamă, a artei din epoca noastră. Chiar dacă unii artiști au uitat-o sau o neglijează, alergînd după cine știe ce himere... Nu cred decît într-o artă în care talentul se desfășoară armonios, generînd în acest fel opere foarte expresive, de o puternică forță emoțională. Iar ele nu pot fi decît acelea realizate de marii și adevărații creatori, pentru care splendoarea cerului moral este mai frumoasă decît viziunea paradisiacă a cerurilor fizice.

Fără exagerare, muzica românească trăiește cu adevărat abia în zilele acestui „Ev aprins" ! Niciodată în istoria țării noastre, ea nu s-a bucurat de asemenea succese, încît cele mai reprezentative creații ale sale ră-

sună în toată splendoarea lor, începînd cu modeste săli de concerte şi terminînd cu altele, măreţe, uneori supradimensionate... Melosul românesc poate fi admirat în ţară, în ţările învecinate, ca şi în ţările foarte departe de noi, datorită fie tălmăcirilor nobile oferite de interpreţii noştri, fie ale celor aparţinînd unor nume celebre legate de sensurile unor culturi de o bogată tradiţie artistică. Iar afişele strălucitoare, programele de sală, minuţios elaborate, precum şi nenumăratele cronici din ziare şi reviste vor sta mărturie peste veacuri, vorbind cu entuziasm celor ce vor veni după noi, despre ce s-a scris, se scrie şi se va scrie în această ţară, cu un „popor teribil de muzical", după cum afirmă din toată inima muzicologul polonez Jerzy Waldorff !

Nu e departe ziua cînd tomuri de muzicologie vor vorbi de aceste zile minunate, oglindind cu autenticitate spiritualitatea şi peisajul românesc. Iar după ce generaţii se vor stinge şi altele vor veni şi vor zîmbi încrezătoare către viitor, ecourile melodiilor vor răsuna încă multă vreme, cu sonorităţi extatice de vechi cîntec lung moldovenesc, pînă departe în Crisalida luceolei din calea lactee...

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Alessandrescu Alfred — Scrieri despre George Enescu. În : Studii muzicologice, Bucureşti nr. 9/1958.

Bălan George — George Enescu, Mesajul, estetica. Bucureşti, Editura muzicală, 1962.
— George Enescu, Bucureşti, Editura tineretului 1963.

Bentoiu Pascal — Mihai Jora. În : Muzica, Bucureşti nr. 7/1964.

Berger Wilhelm G. — Muzica de cameră, un gen actual. În : Muzica, Bucureşti nr. 5/1960.
— Moduri şi proporţii. În : Muzica, Bucureşti nr. 1/1962.
— Genul concertant în creaţia lui Enescu. În : Muzica, Bucureşti nr. 8/1963.
— Ghid pentru muzica instrumentală de cameră, cap. X, Editura muzicală, Bucureşti 1965.

Breazul George — Patrium Carmen, Ed. Scrisul românesc 1941. — Craiova.

Brîncuş Petre şi Nicolae Călinoiu — Muzica în România, după 23 august 1944 ; Ed. Muzicală — Bucureşti 1964.

Bughici Dumitru — Sonata a II-a de G. Enescu ; Rev. Muzica nr. 5—6, 1964.

Ciortea Tudor — Sonata a-3-a pentru pian şi vioară de George Enescu — Muzica 5 — 1955.

Scanned with OKEN Scanner

Cosma Octavian Lazăr — Opera românească — Ed. Muzicală — Bucureşti 1962.

Cosma Viorel — Compozitori şi muzicologi români. Mic lexicon, Ed. Muzicală — Bucureşti 1965.

Cuclin Dimitrie — Tratat de estetică muzicală. Tiparul „Oltenia" 1933.

Firca Clemansa — Muzica de pian a lui George Enescu, Studii şi cercetări de istoria artei, tom XII, nr. 1 — 1965.

Gavoty Bernard — Les souvenirs de Georges Enesco. Ed. Flamarion, Paris 1965.

Marbé Myriam — Cvartetul II de George Enescu. Rev. Muzica nr. 8 — 1961.

Niculescu Ştefan — Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina Simfoniei de cameră : „Studii muzicologice" nr. 8 1957.

Popovici Doru — Muzica corală românească. Ed. muzicală 1966.
— Convorbiri cu Dimitrie Cuclin — manuscris.
— Însemnări despre opera contemporană, sau Introducere în opera contemporană — manuscris.
— Ciclul radiofonic : „Opera contemporană comentată" (1968—1969) — manuscris.

Poslușnicu Gr. M. — Istoria muzicii la români, Cartea românească 1928, Bucureşti.

Rostand Claude — Marcel Mihalovici — Rev. Melos nr. 11, 1958, Mainz.

Schmidt Alexandru — Alexandru Zirra — Ed. Muzicală 1967 — Bucureşti.

Tomescu Vasile — Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin — Ed. m. a Uniunii compozitorilor din R.P.R. — 1956.
— Alfonso Castaldi — Ed. Muzicală 1958 — Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

— Filip Lazăr — Ed. Muzicală 1963 — Bucureşti.
— Paul Constantinescu — Ed. Muzicală — Bucureşti 1967.

Vancea Zeno — Creaţia muzicală românească, sec. XIX—XX Ed. Muzicală — Bucureşti — 1968.

Vlad Roman — Storia della dodecafonia — Ed. Suvini — Zerboni — Milano.

Scanned with OKEN Scanner

— Filip Lazăr — Ed. Muzicală 1963 — Bucureşti.
— Paul Constantinescu — Ed. Muzicală — Bucureşti 1967.

Vancea Zeno — Creaţia muzicală românească, sec. XIX—XX Ed. Muzicală — Bucureşti — 1968.

Vlad Roman — Storia della dodecafonia — Ed. Suvini — Zerboni — Milano.

Scanned with OKEN Scanner

În loc de prefață 5
Muzica de cameră 7
Muzica instrumentală 8
Liedul 105
Muzica corală 111
Cîntecul de masă 115
Miniatura corală 120
Poemul coral 126
Madrigalul românesc 140
Muzică simfonică 157
Muzica simfonică propriu-zisă 159
Concertul instrumental 200
Muzica vocal-simfonică 221
Cantata 223
Oratoriul 249
Muzica de scenă 261
Baletul 263
Opera 279
Postfață 325
Bibliografie 335

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : DOMNICA FILIMON
Tehnoredactor : CONSTANȚA VULCĂNESCU

Apărut 1970 Comanda nr. 9153.

Tiparul executat sub comanda
nr. 102 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner